MISTERIOS DE LA SALA OSCURA

Ensayos sobre el cine y su tiempo

Fernanda Solórzano

taurus

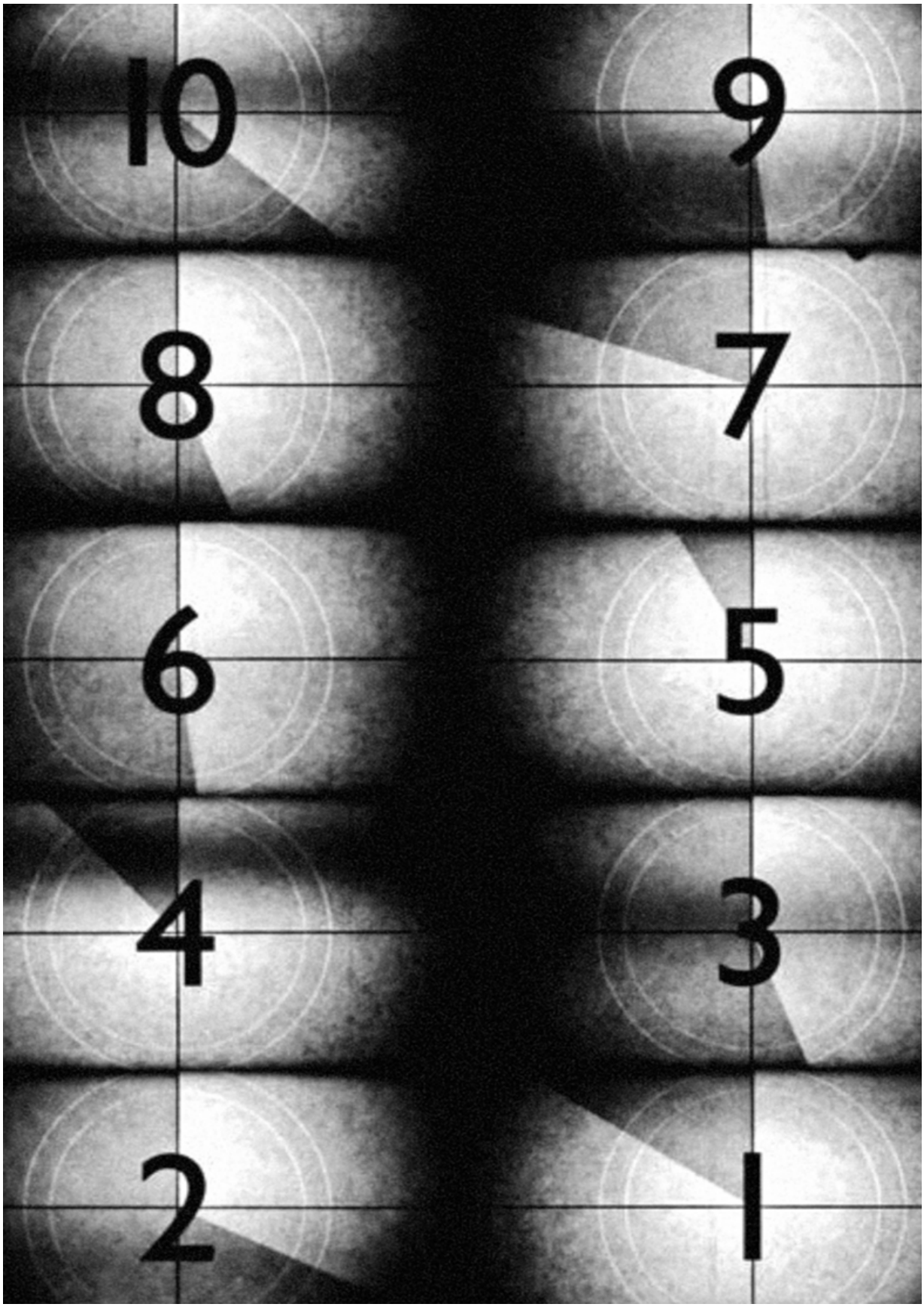
MISTERIOS DE LA SALA OSCURA
Ensayos sobre el cine y su tiempo
Fernanda Solórzano
taurus

Misterios de la sala oscura

Ensayos
sobre el cine
y su tiempo

Fernanda Solórzano

taurus


10
9
8
7
6
5
4
3
2
1

SÍGUENOS EN

megustaleer

@Ebooks

@megustaleermex

@megustaleermex

Penguin Random House Grupo Editorial

A la memoria de mis padres,
Bertha y José Alberto.

Mezzanine

En las horas de la madrugada, un taxi recorre las calles de Los Ángeles. En su interior viajan dos mujeres rubias; se notan asustadas y ansiosas por llegar a su destino. El taxi se interna en un barrio desierto y se detiene frente a la puerta de un club nocturno. Lo identifica la palabra *Silencio* escrita sobre la entrada en letras de neón. Las mujeres entran y ocupan sus asientos. De un costado del escenario, que tiene de fondo largas cortinas de terciopelo rojo, aparece un hombre que anuncia el espectáculo. Es un tipo entre siniestro y ridículo: tiene el aspecto de un mago que, con ademanes histriónicos, explica al público que todos los sonidos que habrán de escuchar en el teatro son producto de una grabación. A la inversa que los magos, explica el truco antes de ejecutarlo, pero esto resulta aún más inquietante. Por ejemplo: una de las mujeres rubias se convulsiona al escuchar el sonido de un trueno, a pesar de que se le dijo que era un ruido artificial. El mago desaparece (literalmente) y llega al escenario la llamada Llorona de Los Ángeles: una mujer maquillada con colores estridentes que canta a capela una canción en español. Su interpretación afligida conmueve a las rubias: a ambas les escurren lágrimas gruesas por las mejillas, quizá evocando el amor perdido del que habla la letra. La cantante se desploma a media interpretación. Su voz sigue llenando el teatro, aun mientras dos hombres la arrastran fuera del escenario. Las rubias siguen

emocionadas. Una de ellas toma su bolso y halla dentro una caja que no recuerda haber puesto ahí. Ésta contiene una llave que es la clave de un misterio. La llave es lo que, sin saberlo, deseaban encontrar en la sala oscura del club.

No es una escena feliz. La angustia inicial de los personajes, la emoción inexplicable que les genera el espectáculo, y la realidad espantosa a la que accede el espectador terminada esa secuencia, sugieren que el club Silencio es un lugar, si no demoniaco, por lo menos sobrenatural. Lo de menos es descifrar el significado de la escena en la trama: la lógica no tiene lugar en una película como *Mulholland Drive*.

¿Por qué me atrae el cine? Por escenas como la que acabo de referir. Laura Harring y Naomi Watts entran a un teatro siniestro y escuchan el canto desgarrado de una mujer. ¿Por qué me atraen los misterios que veo en la oscuridad de una sala? Una escena tan lúgubre como la que crea David Lynch ilustra mi fascinación por las historias filmadas.

Quien haya visto la obra de Lynch sabrá que las salas rojas son la antesala de las llamadas dimensiones “extra”. El teatro de *Mulholland Drive,* sin embargo, da la sensación opuesta. No es un puente de salida, sino el acceso a un lugar enterrado. Los símbolos son claros: un teatro cóncavo y tapizado en rojo bien podría ser un útero; las rubias que llegan a él son mitades de una misma mujer y la cantante es pulsión absoluta: la intensidad de su emoción roza con la locura —es la Llorona— y, al parecer, le provoca la muerte. Pero ojo: ya advirtió el mago siniestro que todo es una ilusión. Como prueba la escena, quienes toleren el espectáculo tendrán acceso a sentimientos y recuerdos que habían permanecido ocultos y es posible que encuentren la llave de una puerta cerrada. Y, lo más importante, del club Silencio uno sale ileso. Lo que cada quien encuentre detrás de esa puerta cerrada no es responsabilidad del lugar.

No puedo imaginar mejor metáfora del cine. No ayuda a pensarlo así el hecho de que, desde siempre, se ha optado por definirlo como el viaje hacia un lugar luminoso, la huida de una realidad opresiva o, por lo menos, gris. Tópicos tan socorridos como “el cine, máquina de sueños” —y que la misma palabra *sueño* se asocie a un deseo— refuerzan esa noción. Las pesadillas también son parte de los sueños cinematográficos. De los mejores, yo diría.

Siempre me he acercado al cine en busca de personajes impúdicos. De parejas que se dijeran sus verdades a voz en cuello; de familias que diseccionaran traumas en la sobremesa y de todos los que no temieran que sus impulsos les robaran la compostura. Que perdieran hasta la vida junto con la razón, como la Llorona de Los Ángeles a media canción de amor.

Todo en el cine es falso y, sin embargo, real. La advertencia que hace el mago a los desvelados del club Silencio es lo que explica el vínculo entre arte y vida. Su tono es enigmático y hasta un poco intimidante porque eso que anuncia es un acto de alquimia: la transmutación de imágenes y sonidos pregrabados en experiencias tan verdaderas que causan lágrimas y convulsiones. Unas veces cambian el rumbo en la vida de una persona; otras, afectan a generaciones completas. Son las películas que arrojan luz a los enigmas de una sociedad. Las que dilucidan los misteriosos recovecos de lo humano.

Lo que sigue intenta descifrar (y al mismo tiempo *descifrarme*) un conjunto de películas que de algún modo han marcado mi vida y las de millones de personas. ¿Por qué ésas y no otras? Todas tienen algo en común. Desde el día de su estreno hasta hoy sirven de referencia en conversaciones, se usa el nombre de sus personajes para hablar de temperamentos y sus escenas sirven de ejemplo para discutir escenarios políticos, dilemas morales, crisis sociales y disyuntivas íntimas. Son películas que capturaron su tiempo y que han terminado por moldear el nuestro.

¿Falta alguna, sobra otra? Todo conjunto que implique gustos es arbitrario, como la vida misma, como el cine.

Las máscaras de la violencia

Cuatro jóvenes avanzan a lo largo de un muelle, al ras de las aguas de un río. Caminan uno al lado del otro, y van vestidos igual: camisa y pantalón blancos, botas militares negras, bombín del mismo color y protector de genitales por encima del pantalón. Uno de ellos lleva un bastón de madera que sostiene con ambas manos. A diferencia del resto, camina con pasos firmes y tiene una expresión tensa. Parece ensimismado, como buscando la manera de remediar una situación. De pronto, se para en seco. Brinca sobre su sitio y extiende el bastón sobre el pubis del hombre que camina a su izquierda. Remata el ataque con una patada en el vientre, y el agredido cae al agua doblado por el dolor. El más robusto de los cuatro intenta defender al caído: saca una cadena larga y la gira en el aire con el fin de golpear al agresor. Éste la esquiva fácilmente, y el otro también cae al río arrastrado por su propio impulso. En un gesto inesperado, el que empezó la pelea le tiende la mano al que acaba de caer. Éste acepta la ayuda y lo sujeta de vuelta. En cuclillas, Alex desenvaina el cuchillo que guardaba en su bastón y traza un corte largo en la mano de su amigo que aún chapotea en el agua. La sangre colorea la rajada. "Ahora ya saben quién es su maestro y líder", dice para sí mismo el que unos momentos antes rumiaba una solución.

Ellos eran los censores: los únicos autorizados para decir qué era arte y qué no. Por esa sola razón, cuando el ministro del Interior de Inglaterra declaró que exigiría ver cierta película antes de su estreno en salas, los miembros del Consejo Británico para la Censura Cinematográfica expresaron su indignación. Nunca antes un funcionario público se había entrometido de esa manera en asuntos de cultura, ya no se diga pretendiendo tener la palabra final. Esta vez, sin embargo, el político conservador Reginald Maudling había oído rumores sobre una película especialmente provocadora, que junto con otras había puesto "de moda" el cine violento a principios de los años setenta. Según algunas voces en puestos de autoridad, obras como ésta agitaban al público y cuestionaban el sistema judicial.

La película que preocupaba al ministro se llamaba *La naranja mecánica*, y trataba de un grupo de jóvenes que tenían como pasatiempo robar, violar y matar. Contaba la historia de Alex, su carismático líder, y de los castigos a los cuales los sometía el Estado antes de reintegrarlos a las filas de la sociedad. Se basaba en la novela de un escritor inglés, Anthony Burgess, pero el autor de la versión en cine era un judío neoyorquino que llevaba algunos años residiendo en Inglaterra. Su nombre era Stanley Kubrick, un director entonces ya conocido por sus películas de temática oscura y un estilo visual que no recordaba al de nadie más.

La novela de Burgess era, de por sí, bastante explícita en su violencia: no se andaba por las ramas para describir los ataques, ni mostraba compasión por las víctimas. Quedaba claro que el héroe era Alex, y que la crónica íntima y vigorosa de sus aventuras convertía al lector casi en partícipe —si no es que en cómplice— de la acción. Pero Kubrick, con su película, iba mucho más allá. Un ojo bien entrenado, un sentido de la composición único, y su tesis de que "las películas, como los sueños, demandan la suspensión del juicio moral", hacían que su adaptación de la

historia no sólo entretuviera sino que fascinara al espectador.

Mucho tenía que ver con las imágenes seductoras. A pesar de que la novela se situaba en un tiempo futuro, Kubrick decidió filmarla en locaciones ya existentes: edificios y paisajes extraños, desolados, que evocaban la idea de un mundo mecanizado y gris. En vez de seguir el método convencional de pedir a un grupo de *scouters* que buscaran y fotografiaran posibles escenarios, Kubrick consultó revistas de arquitectura de la década anterior y escogió los lugares a los que se trasladaría a filmar.

Para interpretar al adolescente Alex, Kubrick contrató al ya nada adolescente Malcolm McDowell. Era un actor de más edad que el personaje, pero Kubrick no consideró a nadie más para el papel. Según él, McDowell poseía un tipo de genialidad único y perfecto para encarnar a Alex, “una de las más sorprendentes y disfrutables invenciones de la ficción”.

Durante el rodaje de la película, la identificación que hacía Kubrick entre actor y personaje pasó varias veces de la idea a la acción. Para filmar las escenas en las que Alex es forzado a ver imágenes brutales, y para lo cual el grupo de médicos le abre los ojos con unas pinzas que le impiden parpadear, Kubrick consiguió un aparato utilizado para esos fines (pero en otras circunstancias) en procedimientos quirúrgicos. Es decir, el tormento era real. Dada su costumbre de hacer decenas y decenas de tomas para cada escena, Kubrick consiguió que los gritos y las súplicas de Alex vinieran del dolor que en realidad sentía McDowell. La toma “quedó lista” cuando el actor se rasgó la retina en un intento de zafarse de la silla y los amarres.

Con todo, la genialidad que Kubrick veía en McDowell se manifestó en otros momentos más placenteros para ambos. Durante la filmación de la escena en la que Alex y sus amigos atacan a un escritor paralítico (y luego violan a su esposa), Kubrick pidió a su actor que entonara alguna canción. McDowell lo pensó un segundo y comenzó a

tararear el coro de “Cantando bajo la lluvia”. Remataba cada línea con un golpe —bastonazo o patada— a las víctimas. A Kubrick le pareció fantástico. Se convertiría en una de las escenas más memorables del cine, pero a corto plazo, cuando salió a la luz, le traería varios dolores de cabeza a su director.

Cuando el ministro del Interior pidió una función de preestreno de *La naranja mecánica,* el Consejo de Censura ya la había analizado y había llegado a una conclusión: pasaría sin un solo corte ni sugerencia de edición. A pesar de que en la primera mitad se ve claramente a Alex y a sus amigos atacando a un mendigo, violando a una mujer y aplastándole la cabeza a otra con una escultura en forma de falo, los censores decidieron que, vista en su conjunto, la película funcionaba, y que la historia justificaba la violencia del principio. No sólo eso —contaría años después uno de los censores—, el Consejo reconocía que tenía frente a sí una película “de ligas mayores”. Si el político la vetaba o ponía obstáculos a su exhibición —al final no lo hizo— atentaría en contra del arte, y ellos quedarían expuestos como títeres del aparato oficial.

La película se estrenó en Inglaterra el 13 de enero de 1972. Aun con el respaldo del órgano censor hubo varios personajes que desde un principio se opusieron a su exhibición. Por un lado, estaban los políticos que —como Maudling— creían que la película subestimaba el poder del Estado y la capacidad de la policía para imponer orden en las calles. Por otro, grupos conservadores como el llamado Festival de la Luz (un grupo que hasta la fecha denuncia lo que considera corrosivo para la sociedad) organizaron campañas en contra de lo que consideraban una falta de supervisión de lo que llegaba a las pantallas. Todo esto se convirtió en carne de la prensa amarilla, que reproducía las opiniones de quienes la consideraban obscena, y obligaba al Consejo para la Censura a defender su decisión.

Apenas un mes antes, el 19 de diciembre de 1971, *La naranja mecánica* se había estrenado en Nueva York. A pesar de que en Estados Unidos Kubrick ya era visto como un director serio y respetado por la crítica, su película recibió la temida clasificación X asociada con la pornografía. Cada vez que una película recibía esa clasificación, los medios se negaban a promoverla. Desde Inglaterra Kubrick expresó su indignación. Como respuesta, uno de los miembros más importantes de la Motion Picture Association of America (MPPA),(el órgano que decide las clasificaciones en Estados Unidos) viajó hasta Londres para explicarle que la decisión había sido tomada no por considerar que su película fuera vulgar, sino para evitar que, en adelante, los directores de películas que sí eran pornográficas citaran como precedente *La naranja mecánica* y se valieran de trucos técnicos (como acelerar la velocidad de cámara: recurso que usó Kubrick para filmar una orgía) para luego argumentar que su película también era arte. Kubrick aceptó la lógica de la explicación. El miembro de la MPAA, por su lado, hizo pública su frustración: dijo que le parecía lamentable que no existiera una clasificación de películas para adultos, pero de calidad excepcional. En agosto del año siguiente, Kubrick recortaría treinta segundos de material explícito con el fin de obtener la clasificación R (que advierte de los contenidos, pero le da cierta legitimidad). En adelante, en Estados Unidos circularían dos versiones de *La naranja mecánica*.

Igual que en Inglaterra, la prensa estadounidense arremetió contra la película. Cuando el periódico *The Detroit News* hizo saber a sus lectores que no aceptaría en sus páginas anuncios de películas violentas, aunque fueran pagados, Kubrick le envió una carta en la que comparaba su decisión de “proteger” y “purificar” la mente de los lectores con las palabras de “otro árbitro” de la moral pública y el gusto nacional. Para sostener su punto, citaba: “[Las obras de arte] que encuentran su público en neuróticos receptivos a basura nociva, no van a afectar en adelante a la gente.

Nos hemos propuesto liberar a la nación de todas las influencias que amenacen su existencia y su carácter". Eran las palabras de Adolf Hitler a propósito de la muestra "Arte degenerado", montada por los nazis para desacreditar el modernismo y advertir a la gente sobre los peligros de un arte "salvaje".

Las reacciones de la crítica a la película iban de un extremo al otro. En el entonces popular *The Dick Cavett Show* (el primer programa de televisión al que Ingmar Bergman concedió una entrevista), el crítico John Simon incluyó *La naranja mecánica* en su lista de las diez peores películas de la historia. En el periódico *Daily News* de Nueva York, el crítico Rex Reed escribió que Kubrick era "un genio", y que *La naranja mecánica* era "una experiencia avasalladora, de una originalidad impresionante que afecta varios niveles de conciencia".

El idolatrado crítico Andrew Sarris, quien diez años antes introdujo en Estados Unidos la teoría francesa del *auteur*, escribió en *The Village Voice* que "*La naranja mecánica* se manifiesta en la pantalla como una fantasía futurista indolora, sin sangre, y, en última instancia, aburrida". Más adelante en la nota deja asomar su rechazo por el cine que, según él, rendía culto a la violencia, y que mostraba a personas "golpeándose unas a otras en nombre de la libertad de expresión". Luego vuelve a mostrar indiferencia hacia Kubrick: "Pero eso no tiene que ver nada con el fracaso que es *La naranja mecánica*. Lo que tenemos aquí es simplemente una falsedad pretenciosa".

Incluso la rival legendaria de Sarris, la crítica Pauline Kael, coincidía con él. Esto no era poca cosa. Kael era la crítica más influyente de la época, conocida por aplaudir películas que transgredían códigos convencionales, sobre todo los relacionados con sexo y violencia. Aun así, en su reseña de *The New Yorker* se preguntaba cómo era posible que la gente hablara de la genialidad de las películas y no se diera cuenta

de que los directores buscaban “congraciarse” con los maleantes que había entre el público.

Mientras Kubrick desde Londres escribía cartas furiosas a los periódicos de Estados Unidos —como al *Detroit News*—, también se dirigió al *New York Times*, en respuesta a un crítico que había visto en la película “un nihilismo totalitario”. No imaginaba quiénes, en realidad, habían sido los más receptivos al impacto de su película, y los primeros que a lo largo de su carrera como director serían capaces de llevarlo a reconsiderar—, y a retroceder.

Se trataba de los jóvenes ingleses —algunos casi niños— que después de ver *La naranja mecánica* adoptaron las identidades de Alex y sus amigos, los *droogs*. Se les veía pasear por la plaza de Leicester Square, en Londres, vestidos como los personajes: camisa y pantalón blanco —una especie de traje de esgrima—, botas de combate negras y el inconfundible bombín. Aunque la referencia visual a los asesinos de una película no era una visión agradable para quienes se toparan con ellos, muchos de estos muchachos eran inofensivos y no pasaban del alardeo representado por la ropa. Había otros, sin embargo, que no se conformaban con vestirse como sus ídolos: querían ser como ellos, en el aspecto y en la acción.

El caso más sonado —y el que dio argumentos de peso a quienes desde un principio pedían la cabeza del director— fue el ataque y la violación de una muchacha holandesa en un campamento de la ciudad de Lancashire. ¿Los responsables? Un grupo de chicos, que mientras la violaban por turnos, entonaban los versos de “Cantando bajo la lluvia”.

Otro caso escandaloso fue el de un chico de dieciséis años que, vestido como los *droogs,* le dio una golpiza a un niño menor que él. Otro *fan,* también de dieciséis años, fue juzgado en la corte por recrear en la vida real una de las aventuras de Alex: el ataque a golpes a un vagabundo. En la película, el mendigo sobrevive a los ataques y hasta tiene su

momento de venganza. El hombre atacado por el imitador de Alex, en cambio, no resistió las patadas y murió. En algún momento del juicio, el muchacho confesó su admiración por la película.

La prensa no tardó en sacar aún más jugo del asunto. Sin hacer caso a los veredictos de la corte, o a la opinión de los expertos en psicología criminal, los redactores de los tabloides atribuyeron la delincuencia a la influencia de la película. Sus encabezados eran tajantes: hablaban de las "pandillas mecánicas" *(clockwork gangs)* y apenas se preocupaban por hablar del incidente real. Les parecía más relevante describir la escena de la película en la que parecía inspirarse el ataque.

Kubrick permanecía en silencio. Se negaba a hacer declaraciones, y, como era su costumbre, se mantuvo al margen de las actividades de promoción de la película. Anthony Burgess, el autor de la novela, era quien aparecía en debates y programas de televisión. Burgess resentía ser él —y no Kubrick— quien tuviera que defender la película de la prensa católica, conservadora o simplemente amarillista. Resentía también que su libro, cuando fue publicado, no levantara ampollas y apenas llamara la atención.

Los ataques al director se volvieron más personales. Llegó a recibir amenazas por carta, y la policía del condado de Hertfordshire, donde residía, le advirtió de la posibilidad de que una pandilla de *droogs* de la vida real cercara su casa y —como en la película— lo atacaran a él y a su familia.

Dos años después de su estreno en Inglaterra, Stanley Kubrick decidió prohibir la exhibición en ese país de *La naranja mecánica*. Hasta el año de su muerte, en 1999, persiguió legalmente cualquier proyección clandestina.

Al momento de retirarla del cine, la película había ganado 2 500 000 dólares (sólo en Inglaterra, apenas superados por *Live and Let Die,* de la serie de James Bond, y *El padrino,* de Francis Ford Coppola. Por tratarse de un director que, a pesar de su estatus, apreciaba la buena taquilla, la decisión de

silenciar su película fue quizá la más radical de su carrera. Para el estudio, el respeto a la voluntad de un director por encima de la recuperación económica también era un gesto sin precedentes. Lo único que no era nuevo —y eso nadie tuvo a bien señalarlo— era el espíritu destructivo que animaba las aventuras de Alex y sus *droogs*. Mucho menos en Inglaterra, y mucho menos entre sus jóvenes. La historia que se narra en *La naranja mecánica* había empezado a contarse exactamente cien años atrás.

A mediados de 1871 un periódico local de Manchester usó la expresión “terrorismo juvenil” para hablar de una plaga que se expandía por la ciudad: peleas entre muchachos que causaban daños a los edificios y en las que personas ajenas al pleito también salían lastimadas. La violencia callejera era ubicua y temida por los paseantes: como los pleitos eran grupales, bastaba pasar cerca de una pelea para recibir un golpe. Por esta razón, la ciudad epicentro de la vida industrial de Inglaterra llegó a ser conocida como “Manchester criminal”.

¿Quiénes eran estos “terroristas” y qué los hacía distintos del ladrón callejero común? El historiador inglés Andrew Davis da un posible perfil en su libro *Las pandillas de Manchester,* con base en reportes policiacos y crónicas periodísticas de la época. Al parecer, se trataba de jóvenes de catorce a dieciocho años que se agrupaban en bandos y siempre atacaban juntos. Lo suyo era pelear —no robar—, de preferencia a la vista de todos, por lo que anunciaban los lugares y horarios de sus encuentros con días de anticipación. Sus peleas eran feroces, y nunca terminaban ahí. La idea no era matar, sino herir al enemigo para garantizar la continuación de la guerra. A la vez, las cicatrices en el cuerpo de los heridos servían como anuncio ambulante de la peligrosidad del grupo vencedor.

Según la crónica de Davis, la formación de pandillas en Manchester nació del juego de imitar una guerra verdadera: la que libraban Francia y Prusia por el trono vacío de España, de julio de 1870 a mayo del 1871. Esta guerra fue seguida con atención por la prensa británica, y los niños en edad escolar jugaban a recrearla en un área conocida como Rochdale Road. En su primera fase, las “batallas” de los niños consistían en simples descargas de piedras. Cuando la guerra de imitación fue cobrando importancia, atrajo a sus filas a muchachos mayores que trajeron a los encuentros cuchillos, espadas y armas de fuego. La policía no podía hacer mucho: apenas aplacaba un disturbio, surgía un brote en otro lugar. Ni las multas impuestas a los muchachos —pagadas por sus familias— ni las medidas represivas —muy leves, porque eran menores de edad— evitaron que creciera el “terrorismo juvenil”. Cuando en menos de dos meses dos niños murieron apedreados, los jefes de policía y las autoridades judiciales tuvieron que poner atención al tema de la guerra de Rochdale y reconocer que algo grave estaba sucediendo con los jóvenes de la ciudad.

¿Por qué Manchester, y no otro lugar de Inglaterra, vería los primeros brotes del pandillerismo? Las crónicas de la época citaban todo tipo de causas, todas relacionadas con que, a mediados del siglo XIX, Manchester era la ciudad modelo de la Revolución industrial. La apertura de fábricas y las contrataciones masivas de obreros atrajeron familias enteras. Se buscaba que los trabajadores fueran flexibles y rindieran lo más posible, por lo que cualquier niño o niña en edad escolar era un candidato ideal. Apenas cumplían doce o trece años, los hijos de las familias de clase trabajadora se volvían obreros de tiempo completo.

Las familias que llegaban a Manchester vivían hacinadas en espacios en los que apenas cabían para dormir. Cada día, después de cumplir con sus jornadas de trabajo, lo último que los niños querían era volver a sus viviendas opresivas. Sólo la noche les ofrecía oportunidades para divertirse, y las

calles les permitían moverse con libertad. En esas salidas nocturnas volvían a ser individuos y formaban nuevas familias. También influía el alcohol. Las calles de los distritos obreros eran conglomerados de cervecerías, licorerías y pubs. La borrachera colectiva durante las horas de ocio era algo que se dejaba ver no sólo dentro de los bares: las calles y banquetas de Manchester servían de cama para los alcoholizados que no alcanzaban a volver a sus casas.

El observador más famoso de la nueva sociedad industrial, Friedrich Engels, conoció de primera mano la vida del obrero inglés. Su padre lo envió a Manchester para trabajar en una de las fábricas de las que era accionista y, en vez de pasar tiempo en las oficinas, se dedicó a recorrer la ciudad. En su libro de 1845, *La condición de la clase trabajadora en Inglaterra*, Engels dejó constancia de escenas que le producían horror. “Rara vez he salido a Manchester una tarde de sábado —escribió— sin ver grandes cantidades de gente tambaleándose, y a otros tirados en los canales de las calles.” Veinticinco años más tarde, en 1870, el espectáculo descrito por Engels se había vuelto más sórdido. A la borrachera grupal se había sumado la bravuconería, y a ésta, la permisividad sexual. La fanfarronería violenta de los muchachos de Manchester había llegado a un nivel serio, pero aún no alcanzaba todo su potencial. Esto sucedería pronto, al año siguiente, con “la guerra de Rochdale” a punto de estallar. Su modelo, la francoprusiana, apenas duró unos meses, pero los niños ingleses que jugaban a ser soldados siguieron peleando por su cuenta. Ya no formarían “ejércitos” sino pandillas: ampliaron su territorio de dominio y empezaron a reproducirse en todos los distritos de Manchester. El tedio, el resentimiento y la falta de arraigo que habían afectado a generaciones previas de niños obreros cristalizaron en un movimiento. Los primeros pandilleros de Inglaterra —llamados *scuttlers* por practicar el *scuttling*, como se llamaba a las peleas territoriales— fijaron reglas de pelea que se conservan, casi intactas, hasta hoy.

Los *scuttlers* de Manchester se vestían de un modo que los distinguía de los demás. Usaban sacos con bolsillos terminados en pico, vistosas bufandas de seda y un gorrito inclinado hacia el lado izquierdo, en ángulo suficiente para lucir un peinado también peculiar. Incluso sus armas eran parte del atuendo: cinturones de piel adornados con figuras y rematados con una hebilla de metal pesado que hacían girar en el aire para luego incrustar en el cráneo de su víctima. Los zapatos de los *scuttlers* eran zuecos terminados en una punta de metal afilado, apenas cubierta por los pantalones acampanados que también eran parte de su uniforme. Por medio de su apariencia, el *scuttler* sugería que no era un obrero ordinario. Puede que trabajara en las fábricas, pero era, ante todo, un luchador de las calles. Los niños que crecían en barrios dominados por *scuttlers* no tenían otra opción que convertirse en uno de ellos. Lo hacían por inercia, o como única manera de cuidarse de otras pandillas. Para 1872, el *scuttling* ya había plagado las calles tanto de Manchester como las de su distrito contiguo, Salford, cuyos pandilleros incluso habían adoptado el uniforme oficial. El problema era real y cada vez más extendido. Sería el comienzo de una epidemia que azotaría a la ciudad durante casi tres décadas.

En Manchester la cárcel no funcionaba como método de castigo. Si acaso, los jovencitos veían su paso por la prisión como una medalla que presumir. Si un sentenciado era menor de edad, se le mandaba a un reformatorio, donde tendría que cumplir largas jornadas de trabajos forzados. El efecto sobre su ánimo era el mismo que el que tenía el trabajo en las fábricas: el cansancio, la monotonía y la pérdida de identidad les revivía el hambre de volver a las calles y encontrar un sentido a sus vidas.

La opinión pública se dividía respecto a cuál era la mejor manera de lidiar con los *scuttlers*. Algunos estaban a favor de castigos más fuertes y condenas más largas. Otros, los reformadores, denunciaban las condiciones en las que vivía

la clase trabajadora y aseguraban que la pobreza y la explotación eran las verdaderas culpables de la violencia y la criminalidad. A finales de la década de 1880, uno de estos reformadores propuso la formación de clubes sociales que ofrecieran a los muchachos actividades de todo tipo. Al principio, los *scuttlers* se burlaban de los clubes y de sus afiliados, pero una de las actividades logró vencer su resistencia y cambió para siempre la vida de la comunidad: la organización de partidos de críquet, de rugby y de futbol. En estos clubes se formaron equipos profesionales que luego se convertirían en el Manchester United y en el Manchester City. Los chicos no afiliados a clubes empezaron a formar equipos callejeros, cuyos seguidores se enfrentaban entre sí con la misma pasión que los propios jugadores. El ímpetu destructivo de los *scuttlers* se fue transformando en rivalidad deportiva.

Los conflictos entre las pandillas que aterrorizaron a Manchester y Salford durante casi treinta años comenzaron a diluirse entre finales de la década de 1890 y el comienzo de la Primera Guerra Mundial. Durante los primeros años del siglo XX, los cronistas de la ciudad hablaban del *scuttling* como algo del pasado. Seguros de que había desaparecido de las ciudades, comenzaron a exaltar las “bondades” y las características “nobles” de los *scuttlers*. Uno de los filántropos que apoyó la formación de los clubes llegó a decir que los impulsos de los *scuttlers* eran naturales y sanos, y que el problema era que sus acciones no estaban dirigidas a un fin provechoso. “El pandillero no es un ser totalmente malo”, dijo. “Simplemente prefiere ser un malhechor que un tonto.”

Así como en la Inglaterra del siglo XIX los muchachos de las ciudades industriales vieron en las pandillas un sustituto de sus familias, los inmigrantes que viajaron a América durante ese mismo siglo también recurrieron a la violencia en grupo para encontrar un lugar en la sociedad. Llegados de distintos países de Europa, los habitantes de los recién conformados

Estados Unidos de América formaron cuadrillas de supervivencia que defendían su etnia, sus costumbres y el territorio apropiado. En su libro clásico *Las pandillas de Nueva York,* el cronista Herbert Asbury describe cómo la formación de bandos de inmigrantes —sus peleas y sus alianzas— no fue sólo un aspecto curioso en la historia de Manhattan, sino el origen mismo de su sistema judicial.

Las pandillas de Nueva York, a diferencia de las de Manchester, no nacerían del ocio sino de la necesidad de establecerse. Las pésimas condiciones que depararon a los europeos desembarcados en el norte de Estados Unidos cobraron la vida de varios, muchos de ellos padres y madres de hijos pequeños. Los refugios improvisados que acogían a los huérfanos apenas podían cubrir sus necesidades básicas. Apenas crecían, se convertían en adolescentes sin otra ocupación que robar, beber y fumar. En Estados Unidos, la historia de los orfanatos es también la de las primeras pandillas.

Mientras estos adolescentes ociosos recorrían las calles de las ciudades del nuevo país, las primeras organizaciones criminales "en forma" estaban constituidas por adultos —fraternidades de comerciantes que buscaban proteger su territorio de invasores y nuevos colonos —. A principios del siglo XIX, el centro del vandalismo en Nueva York era el área conocida como Five Points, que hoy correspondería al barrio de Chinatown. En las primeras dos décadas del siglo, Five Points fue un lugar más o menos respetable y pacífico. Sin embargo, a partir de 1820 el drenaje podrido provocó que las viviendas se derrumbaran y que las concentraciones de aguas negras hicieran de la zona un foco de infección. Las familias con un poco de dinero se mudaron a otras zonas de Manhattan, y los edificios en ruinas fueron ocupados por esclavos negros recién liberados y por irlandeses de clase muy baja. Pronto, Five Points se convertiría en el corazón de la comunidad irlandesa: el grupo étnico más grande

emigrado a Nueva York y, por lo tanto, el que determinaría la "nacionalidad" de las principales pandillas.

El primer grupo famoso fue el de los Forty Thieves. Su jefe era un ladrón reputado, Edward Coleman, que controló los Five Points de 1826 a 1838. Con la desaparición de los Forty Thieves, otras pandillas con nombres creativos relacionados con alguna anécdota o con un rasgo de su apariencia empezaron a pelear por el control del territorio. Los Dead Rabbits, los Shirt Tails, los Roach Guards y los Bowery Boys fueron protagonistas de peleas escandalosas: armados con cuchillos, ladrillos y bates de béisbol causaron estragos que aterrorizaron a la población. De las muchas pandillas de Five Points, estos últimos fueron los más temidos y famosos. Como en el caso de los *scuttlers* de Manchester, su apariencia era parte importante de su reputación. Sus miembros se distinguían por llevar una barba al estilo *Tío Sam*, por meterse los pantalones dentro de las botas, y por usar sombrero de copa. Con el tiempo, su estilo se volvió todavía más sofisticado: llevaban abrigos largos y mascadas alrededor del cuello. Se recogían el pelo hacia atrás y en vez de la barba de chivo la usaban en forma de candado, embadurnada con pomada del Oso.

De medio millón de personas que vivían en Manhattan en 1850, treinta mil formaban parte de alguna pandilla. Antes de la aparición de los Forty Thieves cada ciudadano resolvía sus problemas como podía. El intento de los ciudadanos por aplacar a los criminales fue el principio de la formación de la policía organizada en Nueva York.

El Partido Demócrata que controlaba Nueva York, y sus políticos, no tardó en ver las ventajas de aliarse con las pandillas. A cambio de inmunidad policiaca, el gobierno daba órdenes a los pandilleros para que cada vez que hubiera elecciones se amotinaran en la vía pública, apoyaran determinada causa y asaltaran a quienes pretendieran votar por otros partidos. Durante la segunda mitad del siglo, como resultado de la complicidad entre políticos y líderes

criminales, la reelección del partido se convirtió en una rutina. La línea entre autoridad y ladrones era prácticamente invisible: no era raro que algún pandillero escalara hasta conseguir algún puesto en el gobierno, a la vez que se decía que Tammany estaba controlada por *jefes*. En vísperas de la Guerra Civil, el gobierno decretó que los ciudadanos que pudieran pagar una cuota de trescientos dólares quedaban exentos de obligación militar. Este método de reclutamiento de tropas dio pie a que las pandillas cruzaran los límites de Five Points e invadieran Manhattan durante tres días seguidos. En el verano de 1863 miles de hombres y mujeres de las clases más bajas prendieron fuego a edificios del gobierno, destrozaron comercios y casas, y mataron a jefes policiacos con una crueldad nunca vista. Al cabo de tres días, la ciudad estaba tomada, y los recursos de la policía, agotados. Sólo la intervención de la Secretaría de Guerra y el envío de tropas federales a la isla evitó la destrucción total de Nueva York. Tres cuartas partes de quienes cometieron los peores actos resultaron ser adolescentes y jóvenes menores de veinte años —es decir, muchachos que de cualquier forma no corrían el riesgo de ser reclutados—. Más que en reacción a la ley del servicio militar, los muchachos parecían actuar por desahogo. Pasada la Guerra Civil, la pandilla más notable fue la conocida como los Whyos; formada por los peores ladrones, asesinos y vándalos de la época, sobrevivió hasta casi concluido el siglo XIX. Durante la era de los Whyos se dio un alza en el número de pandillas adolescentes que servirían de surtidero para las organizaciones adultas de finales del siglo XIX y principios del XX.

Como sucedió en Inglaterra, la gravedad de los delitos de las pandillas estadounidenses fue disminuyendo con la mejora de las condiciones de vivienda, la aparición de organizaciones de caridad y un mejor cuidado de los niños que vivían en los multifamiliares de los barrios pobres. Según el autor de *Las pandillas de Nueva York,* a finales de 1920 (época en que apareció el libro) había disminuido el número

de pandillas juveniles en las calles de la ciudad, y eran menos peligrosas que las del siglo anterior. Seguían apareciendo, escribió Asbury, “en tanto unirse en grupos y pelear entre ellos es parte de la naturaleza de los juegos”.

Por otro lado, cuando los políticos se dieron cuenta de que los alborotos de sus “protegidos” eran cada vez menos tolerados por la ciudadanía, les retiraron la inmunidad de la que se habían beneficiado durante casi un siglo. De un día a otro los líderes más peligrosos fueron arrestados y encarcelados. Tras cumplir su sentencia, algunos se enlistaron en el ejército. Aunque muchos de los pandilleros se “reformaron” ahí, la Prohibición de 1920 dio pie a que ladrones volvieran a organizarse en grupos, ahora para traficar licor. A diferencia de las pandillas del siglo XIX, éstos no se agrupaban para defender su etnia, sus barrios o su religión. El objetivo de la mafia era estrictamente económico y sus operaciones estaban más extendidas y organizadas que las de cualquier grupo criminal anterior. Con la llegada del siglo XX, los ladrones de Estados Unidos, descendientes de los primeros colonos, se convirtieron en gángsters sofisticados. Los *scuttlers* de Inglaterra, en cambio, sólo sobrevivieron en las leyendas que los padres de familia contaban a sus hijos para evitar que pasaran mucho tiempo fuera de casa. Si dejaban que se hiciera tarde, o si iban a tal o cual barrio —les decían—, los *scuttlers* les saldrían al paso.

El escritor Anthony Burgess pasó cinco años de su vida sin ser testigo de los cambios culturales de su país. Harto de su relación intermitente con la música (su vocación frustrada), con la literatura (a la que consideraba un *hobby*), y de los sueldos que se pagaban a quienes, como él, se dedicaban a la docencia, decidió irse de Inglaterra en 1954 y aceptar el puesto de maestro en una escuela de Malasia y, cuatro años después, en la isla de Borneo. Tal vez nunca habría vuelto de

no haberse desplomado, una tarde mientras dictaba una conferencia en la entonces todavía colonia británica. Burgess no le dio importancia y lo atribuyó al “aburrimiento”, pero volvió a su país para hacerse algunos exámenes. Los médicos le diagnosticaron un tumor cerebral. Le daban, como mucho, un año más de vida.

La noticia de su enfermedad y la proximidad de la muerte cambió la relación entre Burgess y la literatura. Siempre la había visto como una profesión de rebote. Cuando a los veinte años de edad se inscribió en la Universidad de Manchester para estudiar composición musical y reprobó las pruebas de admisión, se conformó con estudiar lengua y literatura inglesas. Sus profesores solían augurarle un futuro mediocre.

Con todo, terminó la carrera. Apenas se graduó en 1940, Burgess se enlistó en el ejército y fue destinado al cuerpo médico. Durante ese periodo tocó el piano en un grupo insignificante y aprovechó sus ratos libres para componer todo tipo de música. La creación literaria no estaba entre sus intereses. Dos años después pidió su transferencia a una división encargada de la educación de los militares. Fue entonces cuando, sin dedicarse propiamente a escribir, comenzó a poner en práctica habilidades fuera de lo común en el manejo del lenguaje. Daba clases a los soldados de alemán, ruso, español y francés; su facilidad para el aprendizaje y el manejo de idiomas llamó la atención del Servicio Secreto de Inteligencia británico, y a menudo se le pedía que interrogara a los expatriados holandeses o a los miembros de la resistencia francesa que buscaban refugio en Gibraltar. Durante ese periodo, Burgess se enteró de un incidente trágico: su esposa había sido atacada en la calle por un grupo de desertores estadounidenses que intentaron robarla y después la golpearon. La mujer, embarazada, perdió al primer y único hijo concebido por el matrimonio.

Cuando volvió a Inglaterra, una vez terminada la guerra, Burgess ejerció como maestro de teatro y literatura en

distintas escuelas a lo largo del país. Aunque colaboraba con artículos breves en periódicos locales, aún no se veía a sí mismo como escritor.

Su estancia en Malasia y Borneo le produjo tantas impresiones que unos años después quiso plasmarlas no sólo a través de la música sino también de la literatura: a los casi cuarenta años de edad, Burgess empezó a escribir. Sus ansias de imprimir en la página las sensaciones, formas de vida y tipos humanos con los que tuvo contacto, lo llevaron a usar palabras y expresiones de distintos lenguajes y dialectos. Aunque sabía que muy probablemente el lector de la *Trilogía malaya* no estaría familiarizado con ellas, Burgess las usaba de manera que, por su fonética, podían ser entendidas en el contexto de la narración.

Estos recursos, técnicas e innovaciones encontrarían su expresión absoluta una vez que, de vuelta en Inglaterra, Burgess se enfrentara a la idea de tener los días contados y decidiera convertirse en escritor de tiempo completo. Relataría sus experiencias en las bases militares, hablaría de su vida en otros países y hasta reconstruiría recuerdos dolorosos que creía necesario ventilar. También, escribiría sobre la Inglaterra que ahora lo tenía de vuelta y que en muchos aspectos le parecía irreconocible. En los cinco años de su ausencia, a finales de los cincuenta, las cosas entre los jóvenes se veían muy distintas. Por ejemplo, fue testigo de cómo unos muchachos con actitud y atuendo de *dandies* se golpeaban unos a otros, casi todos los días, como si se tratara de un ritual. La escena, dijo, le recordaba las justas isabelinas del siglo XVI, cosa que le dio la idea de escribir una novela de época. Luego pensó que el relato tendría más posibilidades si lo situaba en un tiempo futuro. Por una cosa u otra, lo dejó para después.

Durante 1960, su supuesto último año de vida, Burgess escribió cinco libros. La muerte no le llegaba, y él, entretanto, no paraba de escribir. Así pasaron treinta y tres

años más, tiempo en el que completó otras quince novelas y dos volúmenes de autobiografía.

En 1961, viajó a Leningrado acompañado de su esposa. Al salir de un restaurante, la pareja fue testigo de una pelea entre jóvenes borrachos. Al parecer, pensó Burgess, tales comportamientos no eran provocados por los excesos del capitalismo, sino que eran, más bien, inherentes a cierta edad. La escena de los muchachos rusos, y el recuerdo de aquella otra escena en la que jóvenes de su país hacían exactamente lo mismo (pero vestidos a la última moda), lo empujaron a escribir la novela que entonces había imaginado. Sería la historia de un adolescente llamado Alex y de su pandilla de amigos (los *droogs*), movidos solamente por el deseo de agredir. Hablarían en un inglés salpicado de expresiones rusas: un dialecto llamado nadsat, palabra que en ruso significa “adolescente”. Algunas palabras se tomarían directamente del ruso, pero serían alteradas para que los adolescentes ingleses fueran capaces de pronunciarlas. La llamaría *La naranja mecánica* y saldría a la venta en 1962.

A pesar de que llegaría a ser su obra más conocida, *La naranja mecánica* nunca fue la novela preferida del escritor. Le provocaba sensaciones encontradas, decía, porque mostraba mucha violencia a través de actos alegres. En uno de los capítulos, Alex y sus amigos atacan y violan a la esposa de un escritor paralítico, incapaz de hacer algo para impedirlo: una alusión clara a lo sucedido a la esposa de Burgess, mientras él estaba apostado en la base Gibraltar. La escena, sin embargo, se narra desde el punto de vista de Alex: vital, entusiasta, que no pide disculpas por su comportamiento. No podía hacerlo de otra manera —escribió Burgess en sus memorias— porque hasta el lector más recatado se habría quejado de evasión del tema por parte del narrador. “Aun así —dijo— me sentí asqueado por mi propio entusiasmo al describir tanta violencia.”

A Burgess lo distinguía un rechazo a la autoridad. Se refería a su padre como “un borracho ausente que se hacía llamar a sí mismo ‘papá’”. Durante su vida militar le tiró la gorra a un cabo, violó sus permisos de ausencia y alguna vez fue arrestado por insultar a Francisco Franco.

Según cuenta en su autobiografía, su adolescencia estuvo marcada por un conflicto entre la culpa y el sexo. Ganaron los impulsos vitales, ya que a los dieciséis años renunció al catolicismo inculcado por su familia. Aun así, nunca lo abandonó aquello que en sus memorias describe como “un miedo ancestral al Infierno, e incluso al Purgatorio”. Un miedo, dice, que ninguna cantidad de lecturas de autores racionalistas es capaz de erradicar.

Eso quizá explicaría la inconsistencia del final de *La naranja mecánica*. En el último capítulo de un relato que, hasta ese momento, no había cejado en su celebración de los impulsos, del tiempo presente y de la libertad moral, Alex reflexiona sobre los excesos del pasado, da muestras de “sentar cabeza” y mira hacia un horizonte de calma y serenidad.

Inverosímil y sentimental, el epílogo le pareció intolerable a Eric Swenson, el editor estadounidense de la novela. Sin más, decidió omitirlo. El retrato final de un Alex blandengue no aparece en la edición de *La naranja mecánica* que circula en Estados Unidos hasta el día de hoy.

En Inglaterra la novela no fue un éxito de librerías. Como parte de la promoción, Burgess fue entrevistado en el programa *Tonight,* de la cadena BBC. Para complementar el tema, los productores prepararon una dramatización del primer capítulo. A pesar de que el programa fue visto por millones de personas, lo que podría considerarse la primera escenificación de *La naranja mecánica* no tuvo impacto en las ventas del libro. En su primer año de circulación vendió menos de cuatro mil ejemplares. El libro anterior de Burgess, publicado apenas un año antes, llegó a vender quince mil.

Sin embargo, la novela tenía seguidores de peso. Entre ellos, Andrew Loog Oldham, el *manager* de los Rolling Stones. Pocos meses después de haber sido publicada, el propio Mick Jagger anunció que quería interpretar a Alex en una versión cinematográfica (los otros tres miembros del grupo interpretarían a los *droogs*). Cuatro años después, uno de los directores más innovadores del cine inglés, Ken Russell, también manifestó su interés en llevarla al cine.

Por ese mismo tiempo, el escritor y guionista Terry Southern quiso que su amigo el director Stanley Kubrick leyera una copia de *La naranja mecánica*. Entonces el director estaba sumergido en la filmación de su película *2001: Odisea del espacio,* y puso el libro en un estante en el que guardaba lo que leería cuando tuviera más tiempo libre.

Una tarde, por fin, Kubrick tomó la novela de la repisa. Leyó las primeras páginas y ya no se detuvo hasta llegar al final. Al terminar la primera parte, relataría luego, le pareció evidente que podía convertirse en una gran película; al final de la segunda, ya estaba entusiasmado con ella. Apenas la terminó, volvió a leerla completa. “Durante los siguientes dos o tres años —dijo en una entrevista de 1971— la releí completa y por partes, y casi no hice otra cosa que pensar en ella.”

Los Stones nunca tuvieron tiempo disponible para filmar la película, y el proyecto con Ken Russell nunca se concretó. Anthony Burgess, por su lado, había vendido los derechos de la novela a un abogado neoyorquino por apenas unos cientos de dólares. Cuando Kubrick se acercó al proyecto, Warner pagó por ellos doscientos mil dólares, más el cinco por ciento de las ganancias que obtuviera la película.

Kubrick había leído la versión estadounidense de la novela. Nunca consideró apegarse a la original.

En la década de 1950 los legendarios pandilleros de Manchester dejaron de ser un pretexto para asustar a los niños y volvieron a ser tema de un debate público. En 1958, el alcalde de esa ciudad declaró que “le gustaría ver implementados de nuevo los azotes y latigazos como forma de castigo de ciertos ataques violentos cometidos en contra de gente indefensa”. Se refería a brotes de pandillerismo como no se habían visto desde finales del siglo anterior. Y aunque los *scuttlers* nunca recibieron castigos corporales, es a ellos a quienes citaba como precedente del problema.

Los *scuttlers* del siglo XX serían conocidos como los Teddy Boys. Debían su nombre a “Ted”, forma coloquial de “Eduardo”, en alusión al próspero reinado de Eduardo VII. La semejanza más grande con sus antecesores era la apropiación de una forma de vestir que los distinguía como grupo, y que lanzaba el mensaje de que no eran delincuentes vulgares a pesar de su posición social. Los Teddy Boys se dieron a conocer como “los eduardianos” por adoptar la moda lanzada en la posguerra por los sastres de Savile Row, la calle londinense que, hasta la fecha, concentra las sastrerías más prestigiadas de Inglaterra. Estos sastres olfatearon cierta nostalgia colectiva: a mediados del siglo XX Inglaterra se veía a sí misma como un país vulnerable. Por un lado, Gran Bretaña había dejado de ser el gran imperio de antaño y, por otro, las leyes de inmigración creadas a mediados del siglo permitieron a los nativos de las colonias británicas del Caribe convertirse en residentes legales de Inglaterra. La moda resultaba una forma inofensiva de evocar una época de mayor poderío militar, y de marcar diferencias entre colonizadores y colonizados. Así, los sastres de Savile Row tuvieron la idea de confeccionar trajes que recordaban una época de esplendor británico. Aunque su propuesta iba dirigida a los ingleses de clase alta, fue adoptada por el nicho más inesperado de todos: los hijos adolescentes de la clase trabajadora, quienes, a diferencia de sus padres, se negaban a verse como un estrato bajo de

la sociedad. Estos jóvenes esperaban algo más de la vida, y una forma de demostrarlo era haciendo burla de los intentos de la clase alta de marcar una división social.

Cuando estos adolescentes acogieron la moda eduardiana, llamaron la atención por partida doble. No era sólo que esa ropa no correspondiera a su estrato, sino que aún no existía lo que hoy se conoce como ropa juvenil. El guardarropa de los muchachos solía dividirse en ropa de trabajo y en trajes “de gala”, apropiados para los domingos o para días festivos. Los Teddy Boys, en cambio, crearon un atuendo para usarse en horas de ocio, cuyo único propósito era distinguirlos del resto de los chicos de su edad. Su “uniforme” consistía en pantalones muy angostos, rematados por zapatos de gruesa suela de goma. Lo más notable era el saco: mucho más largo de lo habitual y con remates de terciopelo en el cuello y en las solapas. Completaban el arreglo con corbata de vaquero y el pelo engominado con un copete al frente.

Aunque no se organizaban en grupo la ropa daba a los Teds la identificación que hacía falta en su entorno. Además, les gustaba bailar. Con sus trajes exagerados y sus pasos de jive, *rock & roll* y *swing*, construyeron un personaje que actuaba y se movía para llamar la atención. Unas veces se valían de las rutinas de baile; otras, de las peleas callejeras ante los ojos de los demás. A diferencia de los *scuttlers* (que trabajaban en condiciones pésimas porque no tenían otra opción), los Teds buscaban empleos poco creativos y mal pagados. Era otra de sus maneras de rechazar los valores de la clase media. Su objetivo, sin embargo, era el mismo que el de los *scuttlers:* recuperar el respeto, la autonomía y el gusto por la vida que perdían en sus jornadas de trabajo.

Entre más crecía el rechazo hacia los Teds por parte de los medios y, en general, de los adultos, más desplegaban ellos comportamientos antisociales. La anécdota que selló su mala reputación fue la reacción en cadena a la película *Blackboard Jungle,* que narraba el enfrentamiento entre un

maestro bienintencionado y un grupo de estudiantes —de clase baja y pandilleros— que se niega a someterse a la disciplina escolar. Dirigida por Richard Brooks y protagonizada por Glenn Ford y un muy joven Sidney Poitier, la película contenía una escena impactante: mientras los alumnos atacan en grupo a su profesor y lo hieren en la cara con una navaja, se escucha “Rock around the Clock” como canción de fondo. Al terminar la función, y cuando “Rock around the Clock” volvía a escucharse en la secuencia de créditos, muchos de los Teds presentes empezaron a arrancar las butacas del piso, a aventarlas por el aire y, en fin, a destrozar la sala. Los medios se regocijaron con la cobertura del desorden. La atención que se dio al incidente sirvió para que otros Teds replicaran el comportamiento en cada sala de cine donde se exhibía la película. Si ya se les había puesto la etiqueta de rebeldes, en adelante se comportarían a la altura de su reputación.

Durante esa década y hasta principios de los sesenta, varias películas de “problemática social” lidiaron con el asunto del vandalismo juvenil: *Cosh Boy* (1953), *Violent Playground* (1958), *Sapphire* (1959), *The Angry Silence* (1960), *The Wind of Change* (1961) y *Flame in the Streets* (1961), entre otras. La mayoría abordó el tema desde una perspectiva didáctica, siempre poniéndose del lado de la autoridad y al final sugiriendo medidas represivas. Si algún director quería mostrar un retrato más complejo y balanceado, se le “aconsejaba” tomar partido y mostrar a los muchachos como una plaga social. Quien se negara a hacerlo, era probable que no contara con el apoyo para filmar.

Mucho más interesante era la influencia que los jóvenes ingleses recibían del cine y la música que les llegaba de Estados Unidos. De este diálogo con Norteamérica los Teds tomaron incluso elementos para complementar su uniforme. Fue el caso del *zoot suit,* la marca de los *pachucos:* si bien el saco que usaban los Teds era “eduardiano” en los materiales

y los terminados, la caída holgada de la tela era un eco del traje usado por los primeros chicanos, también diseñado para hacerse notar.

Aunque su origen, su contexto y su sensibilidad eran distintas, los pachucos le dieron al uso de la ropa un sentido casi idéntico al de los Teds. Ambos grupos surgieron en países en guerra, que promovían entre sus ciudadanos el ahorro y la austeridad. Ante los ojos de los demás, era obvio que unos y otros hacían gastos desorbitados para confeccionar sus trajes. Era un gesto desdeñoso y soberbio que buscaba insultar las convenciones de las clases media y alta. Los Teds y los pachucos no sólo eran ostentosos: al torcer y deformar las maneras aceptadas de vestir hacían una caricatura del estándar social. En su disección de los pachucos en *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz hace notar que su sola manipulación de la ropa era ya un principio de pelea. “Al volver estético el traje corriente —escribió— el pachuco lo vuelve ‘impráctico’. Niega así los modelos mismos en que su modelo se inspira.” De ahí —concluye Paz — emana su agresividad.

Tanto los pachucos como los Teddy Boys mantuvieron un diálogo tenso y ambiguo con las sociedades que los contenían. A la vez que renegaban de ellas, adoptaban sus símbolos y los desvirtuaban; tanto un grupo como el otro encarnaban su lado oscuro. Mientras que Estados Unidos e Inglaterra querían proyectar ante el mundo la imagen de una sociedad tolerante y conciliatoria, sus pandillas —y quienes se oponían a ellas— sacaban a relucir la verdad.

El tiempo de ascenso y extinción de los Teds fue, más o menos, de cinco años. Después de su desaparición —o como consecuencia de ella— otro grupo de jóvenes interesados no tanto en la confrontación de clases sino en la música y en la cultura pop empezó a ser identificado como la nueva cara de la juventud británica. Los *mods* —y sus rivales, los *killers*— impusieron una estética más extendida fuera de Inglaterra y más perdurable que la de los Teddy Boys. Pero fueron estos

últimos quienes crearon en su país la noción de adolescencia y volvieron casi sinónimos violencia y estilización.

Cuando al fin *La naranja mecánica* se estrenó en Inglaterra, a principios de los setenta, se consideró peligrosa y nociva. La prensa culpó a Stanley Kubrick de inspirar en la juventud inglesa el tipo de comportamiento que exhibían sus protagonistas: un grupo de pandilleros ociosos, vestidos de forma extraña y con un gusto profundo por matar, robar y violar. La puesta en escena de Kubrick —su habilidad para iluminar los rincones oscuros del comportamiento y presentarlos bajo una luz seductora y amoral— resonó de una manera que nadie podía imaginar. Para muchos, el tipo de violencia representada en *La naranja mecánica* era una invención perversa de su director. La ironía es que se trataba justo de lo contrario: la película de Kubrick era el compendio de un fenómeno nacido cien años antes, cuando los diarios de la ciudad Manchester alertaron sobre una oleada de "terrorismo juvenil". Los jóvenes —casi niños— ingleses vieron en el pandillerismo una forma de recobrar el sentido de grupo y la identidad que perdieron con la Revolución industrial. En sus motivos para agruparse también estaba la explicación de sus sofisticados atuendos: la ropa los identificaba y era en sí misma un mensaje de provocación. Así que el relato era viejo: un esqueleto en el clóset de la historia social de Inglaterra. La imagen de un grupo de jóvenes salvajes pero estilizados había nacido en sus calles varias décadas atrás.

De los legendarios *scuttlers* de Manchester a los extravagantes Teddy Boys —pasando por los bandos de inmigrantes que formaron el Nuevo Mundo—, las pandillas juveniles desahogaron su sentimiento de dislocación social combinando la violencia con formas sofisticadas de juego y caracterización. El cine previo a *La naranja mecánica* sobre

jóvenes y pandillerismo se vio obligado a tocar el tema a manera de lección social. El esteta más filoso del cine, Stanley Kubrick, se negaría a hacer una interpretación didáctica más —simplemente captaría el ángulo en que se unen disfraz y muerte—. Al hacerlo pondría un espejo en el cual se reconocerían miles que, si acaso, celebrarían el reflejo.

La erótica feminista

La muchacha entra corriendo al edificio y se encierra detrás de las rejas del elevador. El hombre que la sigue sube los pisos por la escalera. Es mucho mayor que ella; tiene la respiración agitada y hace pausas para descansar. La chica pide ayuda a gritos; cuando llega a su piso toca las puertas de sus vecinos. Al fin se refugia en su departamento, pero el hombre se cuela detrás de ella. (La sala está repleta de ramos de flores blancas; al parecer, adornos para una boda próxima.) El hombre se recarga en el marco de una puerta para recuperar el aliento. Masca un chicle con la boca abierta y hace un comentario sobre lo "viejo" que está el lugar. Ella aprovecha para acercarse a un mueble y sacar algo de un cajón. Luego deja que el hombre se acerque hasta quedar cara a cara con ella. "Recorriste África y Asia e Indonesia —dice él suavemente, sin dejar de mascar su chicle— y ahora yo te encontré a ti. Y te amo. Quiero saber tu nombre." La chica lo mira a los ojos y le dice cómo se llama. Al mismo tiempo, dispara el arma; el sonido de la bala vuelve inaudible su respuesta. El hombre herido se tambalea, pero consigue llegar al balcón. "Nuestros hijos... nuestros hijos... se van a acordar...", balbucea. Su mirada perdida se eleva sobre los techos de París. Antes de caer muerto, se saca el chicle de la boca y lo pega en un barandal. Dentro del departamento, Jeanne ensaya las palabras que dirá a la policía. "No sé quién es... Me venía siguiendo en la calle... Trató de violarme... Es un loco... No sé

cómo se llama... No sé quién es... Quería violarme... No sé quién es...” No hay en su voz ni en su rostro señal de arrepentimiento o tristeza.”

Según la historia que se cuenta en ciertas revistas, programas de televisión y películas, las mujeres del siglo XXI son, por fin, felices. La Historia —la de la inicial mayúscula— parece validar su visión. A más de cuarenta años de la revolución sexual y del movimiento de liberación femenina, la posibilidad de que una mujer viva atrapada en un rol social es algo que se comenta con incredulidad o vergüenza, pero, ante todo, con la tranquilidad de que se trataría de una excepción. Un atavismo del que no vale la pena hablar: el modelo del que se desprende —diría la mayoría— es algo que quedó atrás. Sobran argumentos probatorios: ya quedaron lejos los años en los que “ama de casa” era el único título al que se podía —y debía— aspirar. Atrás quedaron también los días en los que tener hijos era un camino obligado, siempre dentro del matrimonio —y entre más pronto, mejor—. Otros eran los tiempos en los que estudiar un grado universitario y ejercer una profesión demandante ponían en riesgo el equilibrio hogareño, y obligaban a las mujeres a escoger entre ser esposas y madres o seguir el llamado de una vocación distinta. Lejos, también, están los días en los que los puestos de trabajo eran considerados “masculinos” o “femeninos”, los segundos siempre supeditados a los primeros, con menos prestigio y relevancia social y con sueldos que ni siquiera se prestarían a comparación. Los casos de mujeres *metidas* en asuntos de hombres eran vistos como anomalías y despertaban desconfianza tanto en ellos como en ellas. Se daba por hecho que, más allá del trabajo, nada en las vidas de estas mujeres desubicadas encajaba en lo que entonces se entendía como normalidad. Después de todo, ¿qué hombre querría tener una esposa que “descuidara” la casa? ¿Qué pasaría si ella ganara un sueldo mayor al de él? ¿Cuándo

cuidaría a los niños y, más importante, qué mensaje les transmitiría sobre los deberes de una mujer? Por no hablar de que no tendrían tiempo de cuidar su apariencia: otra de las virtudes (la buena apariencia) de una mujer "de su hogar". Tantos dilemas, restricciones y reglas hoy en día se ven con distancia, al punto de ser objeto de sátiras con *appeal* masivo. (La serie de televisión *Mad Men*, situada en los años sesenta, contiene una galería de esposas impecables y frustradas, y secretarias voluptuosas que aceptan con naturalidad los manoseos de sus jefes.)

Según el relato oficial, el modelo de mujeres sometidas por voluntad propia y por reglas no escritas fue el predominante hasta mediados del siglo XX. Los movimientos de liberación de mediados de los sesenta harían que se colapsara, y las décadas que siguieron lo verían desaparecer. El legendario eslogan de los cigarros Virginia Slims, creados para el mercado femenino, proclamaba triunfante: "Has recorrido un camino largo, nena". La campaña se lanzó en 1968 (un año de rebeliones) y la frase iba dirigida a las mujeres que empezaban la pelea por su emancipación. Era una mezcla de grito de guerra que a la vez les prometía la victoria. Si fumaban cigarrillos más delgados y largos —era el mensaje— el mundo sabría que estaban listas para reclamar su lugar en la sociedad.

Las "nenas" a las que convocaba el eslogan eran las últimas descendientes de las mujeres reprimidas de los años cincuenta, que ese año se levantarían en armas (verbales, por lo menos) para garantizar los mismos derechos entre hombres y mujeres. El camino que recorrieron condujo a lo que, según muchos, es el mundo de oportunidades iguales en el que se desenvuelven hoy. Se dice que gracias al movimiento de liberación femenina, las mujeres del nuevo milenio pueden ser amas de casa y a la vez ocupar puestos importantes en el campo profesional; tener los hijos que quieran, y al mismo tiempo estar al mando de varios subordinados. Pueden también elegir ser madres pero no

esposas, esposas pero no madres, combinaciones casi impensables unas décadas atrás.

Pueden hacerlo porque es su derecho, y porque sería casi imperdonable desaprovechar tanta libertad. El mensaje del posfeminismo lleva a algunas mujeres a quebrarse la espalda en la carrera por ocupar todos los puestos de oportunidad. El *punch line* irónico no se hace esperar: aquella que se conforme con una sola de las opciones quedará por debajo del nuevo estándar de feminidad. ¿Su salud mental? No importa. Mucho menos su felicidad: el punto es que cumpla con las expectativas de los demás.

Si antes el tirano se llamaba "orden patriarcal", ahora no queda claro a quién habría que culpar. Que el monstruo sea elusivo no significa que sea imaginario. Asomó la cabeza, por ejemplo, cuando a mediados de 2009 un estudio realizado por dos economistas de la Universidad de Pensilvania creó tal controversia que fue el tema de un editorial publicado en *The New York Times*. Bajo el provocativo título "Liberadas e infelices", el texto destacaba los puntos más incómodos de la investigación de los académicos, a su vez titulada "La paradoja de la felicidad femenina". Las gráficas y estadísticas apuntaban a una conclusión: las mujeres contemporáneas —sin importar su nacionalidad, raza, clase social o nivel de escolaridad— decían ser menos felices que las mujeres de hace treinta y cinco años.

El estudio no pretendía revelar las condiciones de vida objetivas de sus encuestadas, sino lo que los investigadores denominaron "nivel de bienestar subjetivo". En otras palabras, su nivel de satisfacción en circunstancias de vida que, en apariencia, son mucho mejores que aquellas en las que vivieron las mujeres del prefeminismo. Si hay algo que el estudio "La paradoja de la felicidad femenina" demuestra con datos duros es que en las últimas cuatro décadas se han multiplicado las oportunidades de trabajo para las mujeres, han surgido leyes que las benefician y protegen económicamente, tienen mucho mayor participación en la

vida pública y, en la mayoría de los casos, son ellas quienes conciben un “plan” de maternidad.

A sabiendas de todo esto, y habiéndolo experimentado, las mujeres casadas, solteras, divorciadas, trabajadoras, amas de casa, con o sin hijos y todas sus combinaciones, dejaron ver a través del estudio que algo no definido les impedía disfrutar de los beneficios objetivos del movimiento de liberación.

Sea cual sea la razón, las mujeres del siglo XXI no son las todopoderosas que imaginaron las feministas de principios de los años setenta. Y si lo son, no lo viven así. Una vez derribados los obstáculos evidentes, otras formas del sexismo han tomado su lugar. Las expectativas irreales, la persistencia de la doble moral y las ideas conflictivas sobre el ideal de la nueva mujer, dieron al traste con el modelo de amazona sonriente y libre que pobló las fantasías de muchos cuatro décadas atrás.

Una de ellas se llamaba Jeanne. Fue una heroína de cine que en pleno auge del feminismo rompió con tantos tabúes que desconcertó a las activistas con su actitud “irracional”. Para colmo de la ironía, fue concebida por la imaginación de un hombre: el director Bernardo Bertolucci, que en 1972 sacudió hasta a los públicos más liberados con la película *El último tango en París*. Joven, femenina y sin discursos que explicaran su comportamiento sexual, Jeanne rompía con los estereotipos que el cine había creado alrededor de la mujer (incluso el más “liberado”, la celebrada *mujer fatal*).

Desde las primeras secuencias, Jeanne irrumpe en la pantalla envuelta en un abrigo largo con puños y cuello de piel (debajo del abrigo, un vestido muy corto) y botas de cuero altas. Recorre con paso rápido una calle de París, debajo de un puente por el que pasa un tren. En su paso apresurado deja atrás a un hombre desaliñado y extraño. Algo de él parece llamar su atención y, habiéndolo rebasado, vuelve la mirada atrás.

Unas cuadras adelante se topan en un bar. Se miran de reojo pero se hacen los indiferentes. Él es un hombre maduro; con el gesto amargado que parece arrastrar problemas que no lo dejan en paz. Ella, por el contrario, tiene cara de niña: la piel fresca y sonrojada, y el pelo oscuro y revuelto. Ella llama a su mamá por teléfono, para decirle que está a punto de visitar un departamento que le gustaría rentar. Cada uno por su lado, el hombre y la chica abandonan el lugar.

La chica llega al piso mencionado y encuentra a una persona adentro. Es el hombre a quien rebasó en la calle y reencontró en el bar. Sentado en la penumbra, no parece inmutarse con la llegada de ella. Intercambian frases cortas. Hablan del departamento como si se conocieran de antes.

“¿Todavía estás aquí?”, le pregunta Jeanne. El hombre, llamado Paul, se acerca con pasos lentos y se detiene frente a ella. Jeanne baja la cabeza, como rindiendo las armas. Él la levanta del piso y la lleva en brazos unos cuantos metros, hasta dejarla de nuevo de pie y de espaldas contra la pared. Se besan apasionadamente, casi con ansiedad. Él mete la mano dentro del abrigo de ella, encuentra sus pantaletas debajo del vestido corto y las rompe de un tirón. El rasguido de la tela la excita. Se lo hace saber a Paul con jadeos cada vez más intensos. Él se baja el cierre de la bragueta y la embiste. Ella lo monta y lo envuelve entre sus piernas, todavía cubiertas por botas, y un pedazo de calzón colgándole de la rodilla. La gabardina de él cubre todo, pero los gemidos de ella delatan la fuerza y la profundidad de la penetración. Un último grito y ambos se desploman. Él eyacula por fin. Jeanne se escapa por debajo del cuerpo de Paul y rueda sobre el piso hasta quedar lejos de él. Tirada, le da la espalda. Tendido boca abajo y con la cabeza entre las manos, él intenta recuperar el aliento. Se levantan, se alisan la ropa y salen del departamento sin decirse una sola palabra. Ella camina delante de él.

Tras el encuentro, Jeanne se dirige a la estación de trenes. Tiene una cita con alguien: un joven que corre hacia ella con los brazos abiertos. Se trata de su prometido Tom. Ella corresponde al abrazo, pero lo empuja cuando se da cuenta de que la escena está siendo filmada por un pequeño *crew*. En ese instante el rostro de Jeanne delata sus verdaderos sentimientos hacia Tom: se siente utilizada por él y le irritan sus pretensiones de director de la Nueva Ola. Se da cuenta de que su novio sólo la ve como protagonista de su documental. Se interesa por ella siempre y cuando la mire a través del visor de una cámara de cine.

Con el pretexto de devolver la llave a la casera, Jeanne regresa al departamento en el que estuvo con Paul. Se sorprende —o eso finge— cuando lo encuentra de nuevo ahí. Desde ese día en adelante, se repite el ritual: los amantes se reúnen en el departamento vacío y exploran sus cuerpos sin poner un solo límite. Paul impone una única condición: no habrán de contarse sus vidas ni hablar de sus pasados, ni siquiera decirse sus nombres. A Jeanne le extraña la regla, pero no se retira del juego. Se deja llevar por Paul y acepta llegar a extremos que tal vez otras mujeres tacharían de inaceptables o verían como humillantes. Ella simplemente accede a cruzar el umbral.

Tom le pide a su novia que le cuente su infancia a la cámara. Van a la casa paterna (su padre era un coronel) y en ella se encuentran con la antigua nana de Jeanne. Ésta describe a la vieja como la encarnación de la virtud doméstica: “Fiel, ahorradora y racista”. Valores que seguramente enmarcaron su niñez. Jeanne, sin embargo, recuerda su infancia con cariño: hecha de olores agradables y repleta de niños con los que le gustaba jugar. “Crecer es un crimen”, dice, más para ella misma que a la cámara de Tom.

Más que los juegos sexuales de su nuevo amante, a Jeanne la desconciertan los momentos en que Paul se queda mirando al vacío, visitando un recuerdo al parecer espantoso. Cada vez que eso sucede, la deja hablando sola y

se olvida de que está ahí. La reacción de Jeanne es demostrarle (o quizá demostrarse a sí misma) que no lo necesita ni siquiera en el acto sexual. Se masturba sobre la cama y se procura un orgasmo tan intenso como los que alcanza con Paul. Entre las pretensiones creativas de su prometido y el acceso negado a las emociones de su amante, Jeanne aprende a tomar lo que la beneficia de cada uno. De Tom, la promesa de un futuro al lado de una pareja; de Paul, el vértigo del momento. Más importante aún: logra una relación con su propia sexualidad que no había tenido jamás. Pareciera que, por primera vez, Jeanne ha tomado posesión de su cuerpo. Lo de menos es si lo hizo jugando a someterse a las órdenes de Paul. Por ejemplo, usando como lubricante un trozo de mantequilla, Paul la sodomiza al mismo tiempo que la obliga a renegar en voz alta de todas las instituciones que sostienen a la sociedad (la escuela, la Iglesia, el Estado). En un encuentro posterior, le pide que lo sodomice a él. Esta vez el discurso que acompaña el acto es sobre la definición del amor. Ambas *violaciones* crean vínculos entre la pareja. Jeanne no volverá a ver la vida con los ojos ingenuos de antes. Su roce, literal, con la mierda, la convierte en una mujer sin remilgos ni pudores. Al parecer, Paul es el único hombre que la ha invitado a asomarse al abismo y a ver sus demonios de frente. Las deferencias hacia su género empiezan a sonarle falsas. Se deshacen bajo el peso de una doble moral.

Paul el misterioso decide terminar el juego y le propone, por fin, tener una relación “normal”. Pero ella ya no es la misma, ni siquiera respecto a él. Cuando salen por primera vez del departamento, Paul le cuenta a Jeanne quién es en realidad: un viudo de cuarenta y cinco años, dueño de un hotelucho. Por lo que puede verse, un hombre mediocre y vulgar. Y, encima, obsesivo. No acepta el rechazo de Jeanne. La sigue, borracho y ruidoso, por las calles de París. Insiste hasta llegar al lujoso departamento de la madre de la muchacha; logra entrar detrás de ella y ya adentro la

acorrala y acosa. Jeanne saca de un cajón la pistola de su padre. Sin mucho drama, lo mata.

El retrato de esta pareja sacudió al público y a la crítica en el año de su estreno. Sacudió, sobre todo, a las militantes del movimiento feminista de liberación, que a principios de los setenta pasaba por su fase más extrema y radical. Se suponía que eran tiempos de una sociedad transformada y libre de los prejuicios que minaron la sexualidad hasta entrados los años sesenta. Por si esto fuera poco, la película se estrenó en el Festival de Cine de Nueva York: un punto de encuentro de la élite cultural estadounidense, ávida de vanguardia y más cosmopolita que nunca. El cine europeo, transgresor e iconoclasta, se había convertido en un tema de conversación frecuente. Prueba de ello era la nómina de directores cuyas películas formaban parte de la programación del festival: los franceses François Truffaut y Eric Rohmer, el alemán Rainer Fassbinder, el inglés Ken Loach y el español Luis Buñuel. Era el cine que atraía a un público de mente abierta, hambriento de modernidad y cansado de la autocensura que recién se había impuesto Hollywood a través del aún vigente sistema de clasificaciones: un organismo que dependía de los propios estudios, y que asignaba una letra a todas las películas que pasaban por su oficina. Se decía que bajo ese sistema ya no habría películas prohibidas, sino sólo destinadas a distintos tipos de público. La consecuencia velada era que público, anunciantes y medios se sentirían igualmente etiquetados y no querrían ser asociados con alguna película denominada “para adultos”. Sin publicidad y sin público, dichas películas estarían condenadas al fracaso comercial. Las películas extranjeras, en cambio, no estaban obligadas a solicitar una clasificación.

En la edición de 1972, los asistentes al Festival de Cine de Nueva York especulaban alrededor de la película que clausuraría la programación. Llevaba por título *El último*

tango en París. Sería exhibida por primera vez en un cine de Estados Unidos.

Entre los asistentes a esa función se encontraba la crítica Pauline Kael. Desde las páginas de *The New Yorker* Kael había logrado borrar la frontera entre cine "de arte" y "de entretenimiento"; su objetivo era demostrar a sus lectores que las películas duras de principios de los años setenta eran reflejo de una descomposición social, y no, como muchos creían, el origen de la corrupción.

Dos semanas después, Kael publicaría una de las reseñas más entusiastas de su carrera. *El último tango en París*, se leía en su reseña para *The New Yorker,* era "la película erótica más poderosa filmada hasta entonces". Su estreno en el festival —escribió— debía considerarse el equivalente en la historia del cine a lo que fue para la música la noche en que se interpretó por primera vez *La consagración de la primavera*. (Ambas obras, afirmaba, compartían la misma "fuerza primitiva" y un erotismo "penetrante y punzante".) Algo inusual en su escritura, Kael se declaraba incapaz de explicar con precisión por qué, de entre todas las películas que había reseñado en los últimos treinta años, *El último tango en París* le había dejado la impresión más profunda. Por otro lado, dudaba que hubiera alguien que sostuviera opiniones y sentimientos definidos con respecto a las escenas de sexo y a las actitudes sociales planteadas en la película. Le quedaba claro, en cambio, que *El último tango en París* tendría muchos detractores: enojaría a algunas personas y a otras tantas les parecería repulsiva. "Esta película —escribió— representa un cambio demasiado grande como para que la gente lo acepte con gracia." Kael también incluyó en su nota las reacciones de otras personas presentes en la función. Dijo que al terminar la película percibió en el *lobby* del cine "algo parecido al miedo".

¿Qué podría provocarle miedo a un público que, como ése, celebraba el fin de los tabúes por el que peleó la revolución sexual? No había una respuesta fácil. Una vez que

El último tango en París se estrenó en salas comerciales, los medios se dedicaron a debatir si la película era pornografía o arte, y si debía ser promovida como una cosa o como la otra. Es posible que las escenas eróticas fueran más sugerentes (aunque no explícitas) que en otras películas de la época, pero nadie se atrevería a decir que ése fuera el origen del miedo del que hablaba Pauline Kael. Produce miedo lo que representa una amenaza a nuestra existencia, o cuestiona nuestra idea preconcebida de la realidad. *El último tango en París*, en muchos sentidos, hacía añicos cualquier esquema previo del rol o la identidad sexual. Con todo y la revolución de los sexos, los personajes de Jeanne y Paul no eran figuras con las que cualquiera se pudiera identificar.

La aparente sumisión de Jeanne, el carácter dominante de Paul y el sexo como principio y fin de su relación perturbaron, sobre todo, a las mujeres que en esos años peleaban por dar fin al modelo de dominación patriarcal. Incluso las mujeres que no eran militantes o parte de alguna organización feminista comenzaban a ver el mundo a través de un cristal diferente, provisto por aquellas otras que peleaban por los derechos de todas.

La reacción de las mujeres —activistas o no— era tan variada como uno pudiera imaginar, pero la postura de aquellas que tenían una voz pública se dividieron en tres grandes bloques. Por un lado, las agraviadas: académicas y teóricas del movimiento, cuya visión del mundo (y, por tanto, del arte) no podía disociarse de lo que consideraban una batalla continua entre el hombre y la mujer. Desde su frente, las películas no eran películas sino modelos de comportamiento. Así, lo que en ellas se representaba caía en dos categorías: *a)* era un reflejo de todas las cosas que hasta ese momento habían salido mal o *b)* era una guía de comportamiento, con personajes que representaban el mundo como debía ser. En el texto “The Importance and Ultimate Failure of *Last Tango in Paris*”, aparecido en 1974 en la revista *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, la

feminista E. Ann Kaplan —hasta la fecha autora de estudios sobre la representación de la mujer en los medios— analiza las “fallas” de la película de Bertolucci, y dice que, a fin de cuentas, refleja las creencias de los hombres sobre las mujeres. O sea —escribe Kaplan— que son seres inferiores; que quieren ser humilladas y tratadas con brutalidad; que son frías y refractarias; que no saben lo que quieren ni hacia dónde se dirigen, y que son incapaces de experimentar sentimientos profundos.

Al hablar de “las mujeres”, Kaplan sólo podía referirse a la única mujer relevante en la película: Jeanne. Es decir, una jovencita sin profesión ni convicción aparentes, y que es, por lo tanto, la antítesis de la autora. Le irrita (y así lo sugiere, de formas nada sutiles) que la protagonista no sea militante, intelectual o ambas. Una y otra vez le reprocha a Bertolucci que no le permita saber a su público “qué le pasa por la cabeza” a Jeanne, por qué tolera a Paul en sus “tontos juegos sexuales”, y que no ofrezca una explicación *madura* de sus actos. “Las pocas veces que se rebela —escribe— lo hace de una manera petulante e infantil que nadie puede tomarse en serio.” Para las autoras afiliadas a los postulados de la Segunda Ola, ser o no tomada “en serio” era, justamente, la cuestión. Sólo las mujeres que expusieran sus ideas (y no, como el personaje, los pechos y las piernas) saldrían victoriosas en la guerra entre los sexos. Bajo esa luz intransigente, Jeanne es una mujer que habría merecido perder.

En el ensayo “Políticas sexuales en *El último tango en París*”, del libro *Las mujeres y su sexualidad en el nuevo cine* [*Women and Their Sexuality in the New Film*], la también feminista Joan Mellen (y, como Kaplan, hasta la fecha una crítica activa) rescata de la película su denuncia de los valores burgueses que dominan a la sociedad y que obligan a sus miembros a reprimir sus instintos y a inhibir su sexualidad. El problema, opinaba Mellen, es que Jeanne no pase de ser la representación de la burguesía y entonces *El*

último tango en París se suma a la degradación de la mujer en la cultura. “Podrá ser vibrante y sexualmente atractiva —escribió Mellen acerca de Jeanne— pero carece de profundidad, de verdadero carácter, o de la capacidad de elevarse al rol de heroína o rebelde.”

Sobre todas las cosas, las voces femeninas indignadas por *El último tango en París* le reprochaban a su protagonista lo que consideraban una actitud resignada ante los caprichos de Paul. No toleraban que fuera él quien pusiera las reglas, que manejara a su antojo el cuerpo de la muchacha, y que la orillara a decir y hacer todo tipo de cosas oscuras. A juzgar por lo que escribían, no distinguían entre la Jeanne que existía fuera del departamento y la que, voluntariamente, participaba en el juego de roles planteado por Paul. Pasaban por alto su disposición para ser cómplice en el experimento, y daban por hecho que, si lo hacía, era por una mezcla de tontería y docilidad. (Para feministas como E. Ann Kaplan, que extendían el comentario a “las mujeres” en general, ése era el estado psicológico femenino por *default*.)

Y esto sólo en relación a Jeanne, interpretada por Maria Schneider, a fin de cuentas una actriz desconocida y “neutral”. Intempestivo, atormentado, mujeriego e indisciplinado, el actor que daba vida a Paul era un símbolo nacional de rudeza y masculinidad en su peor acepción. Marlon Brando era el tipo de hombre que, según ciertas feministas, había que exterminar. A su leyenda personal se sumaba una estela de personajes poco empáticos con las mujeres: el macho Stanley Kowalski, el motociclista rebelde de *The Wild One (Salvaje)*, el boxeador fracasado de *Nido de ratas* y, previo a *El último tango en París,* el patriarca de patriarcas Vito Corleone. Para aquellas feministas que veían en las películas una alegoría del mundo, la presencia de Brando servía para reforzar el punto de que el mundo era un lugar dominado no sólo por hombres sino por hombres megalómanos y abusivos. En sus textos le reclamaban a Bertolucci que no hubiera subrayado su condena hacia el

personaje de Paul, y a Brando, que fuera “incapaz” de hacer una parodia del tipo de hombre que le había tocado interpretar.

No todas las mujeres reaccionaron desde ese lugar. Si algunas feministas vieron *El último tango en París* desde una trinchera y no desde una butaca, otros críticos culturales fueron mucho más allá. Es cierto que la película proponía un paradigma extremo, pero no precisamente en detrimento de la mujer.

Pauline Kael, una aguda observadora de las redes que se tejen entre el cine y sus modelos, vio implicaciones brutales en el hecho de que Brando interpretara al personaje de Paul. “Su humor profano, su odio autodirigido, su egocentrismo y su ‘sabiduría’ callejera —escribió— existen en el estilo de la ruda ficción americana dirigida al mercado de las fantasías masculinas.” Por tanto, decía, el derrumbe de Paul hacia el final de la película también era el derrumbe de un modelo masculino que no daba para más. Que el propio Brando hubiera contribuido a construir ese modelo hacía que el mensaje fuera aún más perturbador. Visto de esa manera, *El último tango en París* era la película que dejaba ver el lado patético y débil de la masculinidad sembrada por Hollywood en las fantasías de mujeres y hombres. “Nos sentimos atraídos hacia la visión que tiene Paul de la sociedad —escribió Kael— y aun así no podemos evitar verlo como un payaso autocompasivo.” Los sentimientos encontrados que generaba su personaje estaban en el centro de la convulsión generada por la película.

También, al contrario de las feministas que condenaban a Jeanne, Kael veía en ella un tipo de mujer “superficial y sabia a la vez”. Celebraba que la protagonista, “plegable y ligeramente maleducada”, saliera, al final, vencedora. Si una actriz como Dominique Sanda —para quien Bertolucci escribió el papel— se hubiera enfrentado a Brando, la batalla sexual habría terminado en empate. “Son las suaves —dijo

Kael— las que al final derrotan a los hombres y se alejan de ellos, sin conciencia.”

Como era de esperarse, esta frase le costó a Kael por lo menos un embiste por parte de las militantes. Joan Mellen escribió que su texto se leía en un nivel de conciencia “aún más bajo” que la película misma, y que sólo ella parecía sentirse a gusto con la manera en que Paul trata al personaje de Jeanne. “Ella misma —remata Mellen refiriéndose a Kael— parece haber sido seducida por las escenas en las que Paul intenta moldear a Jeanne como plastilina, y doblar su cuerpo a su voluntad.”

Entre la indignación del feminismo duro y reacciones extasiadas como la de Kael, un tercer tipo de lectura combinaba lo mejor de ambas visiones. Era aquella postura que apreciaba el cine por su poder de sacudir conciencias, y que a la vez reconocía que la película proponía un modelo de comportamiento que no podía pasarse por alto en ese momento de la historia social. En años en los que las mujeres luchaban por quitarse de encima roles y etiquetas que limitaban su comportamiento, *El último tango en París* lanzaba un mensaje que valía la pena escuchar.

Militante del movimiento pero también crítica de cine, Molly Haskell tomó distancia del victimismo de algunas de sus compañeras de causa. Más aún: afirmó que la película se trataba de la “desrepresión” de una mujer a través de actos sexuales. Al ser actos abusivos y practicados con un desconocido, obligaban a la mujer a liberar su mente de la “esclavitud” del cuerpo y de la dependencia emocional que suele acompañar a la sexualidad femenina. Según Haskell, el viaje que hacía el personaje de Schneider hacia sus propias entrañas y bajo las instrucciones de Brando era, en efecto, aterrador. “Sin embargo —escribió—, si logra regresar del viaje, estará en tal posesión de sí misma que ya no habrá de aferrarse al modelo de una vida plana.”

Esta lectura anticonvencional de Haskell apareció en las páginas de *The Village Voice*, diario del que era columnista

de cine, y luego en el ensayo “The Europeans” incluido en *From Reverence to Rape*, publicado dos años después del estreno de la película. En ese ensayo, Haskell alababa la capacidad de Bertolucci —uno de los “europeos” aludidos en el título— para sugerir las contradicciones del erotismo femenino. Un erotismo —decía— muy distinto al masculino, en el que las mujeres pueden rendirse ante sus propias fantasías sexuales, y salir “con el alma intacta”. La autora no lo aclaraba, pero estas fantasías incluían los juegos de dominación y sumisión (como los representados en *El último tango en París*). En ellos, la mujer puede elegir jugar el rol de sometida. Una posibilidad que el ala dura del Segundo Feminismo consideraba inaceptable y demencial. En su nota de *The Village Voice,* Haskell llegó a afirmar que la película hacía “tanto —o quizá más— por las mujeres que por los hombres”. Pocos, en su momento, lo vieron de esa manera. Fue el análisis más lúcido y visionario de la época.

Justo durante esos años, una estudiante de la Universidad de Yale daba los últimos toques a su tesis *Sexual persona: la androginia en la literatura y el arte* [*Sexual Personae: The Androgyne in Literature and Art*]. Con una visión del feminismo y el arte muy cercana a la de Haskell, la joven Camille Paglia sentaba en esa tesis las bases del libro que la haría célebre veinte años después. En él, Paglia criticaría a las líderes del movimiento feminista de principios de los años setenta por promover en las mujeres una actitud victimista, y porque su ignorancia en temas como la historia del arte les había impedido ver que toda creación artística venía de la fusión de lo que en Occidente se consideran atributos femeninos y masculinos.

Las feministas de la Segunda Ola, escribiría Paglia en *Sexual Personae,* simplificaron terriblemente el erotismo y la sexualidad humana, y dejaban ver las limitaciones de la ideología cada vez que reducían el tema a un asunto de convención social. El erotismo, argumentaba Paglia, es una intersección compleja entre la cultura y la naturaleza que no

puede ser “arreglado” a través de buenas intenciones, ni por medio de códigos de conveniencia social y moral. Es un ámbito velado que escapa a la explicación sociológica, y que en nuestra civilización sólo ha sido penetrado por los ojos del artista. Si el arte del siglo xx parece especialmente agresivo y descarnado, concluye Paglia, es porque ha retomado su rol de mensajero de la naturaleza y del más allá. El gran fallo del feminismo, según la autora, es creer que el saneamiento de los comportamientos sexuales es la llave de la equidad política, o al revés.

Al concentrarse casi solamente en la relación de Jeanne y Paul dentro del departamento, las feministas más radicales (de las cuales E. Ann Kaplan y Joan Mellen son sólo una muestra) perdieron de vista lo que en verdad era feminista y subversivo de *El último tango en París*. Esto es, que la protagonista pusiera fin a una relación que consideraba gastada, y que al verse acosada por su ex amante decidiera que lo mejor era librarse para siempre de él. Las mujeres que veían en Brando un símbolo de todo lo opresor y egocéntrico de la cultura machista, no vieron las implicaciones de su muerte en pantalla. No sólo de su muerte, sino de su forma de morir: en manos de la jovencita a la que creía conquistada, habiendo pasado de seductor a payaso y dejando como una única huella en el mundo un chicle pegado en la barra de un barandal. Colapsado, diría Pauline Kael, como el modelo de relación de las décadas anteriores entre hombres dominantes y mujeres fascinadas por esa dominación.

El relato de Bertolucci sobre una mujer que exploraría las zonas más oscuras de su propia sexualidad era tan feminista como cualquier manifiesto desprendido del movimiento de liberación femenina. A través de un lenguaje tan seductor como el del cine, animaba a las mujeres a tomar posesión de su cuerpo. Pero era difícil, como dijo Kael, ver una película así y tomar partido por una de las partes. No era un asunto de juicio: la “biología” que sirve de base a la historia (Kael

dixit) permanece inmutable. Y es la misma a la que Paglia atribuye el nacimiento del arte: “El destino ineludible de los sexos, sacudidos por descargas violentas de repulsión y atracción”. A finales del siglo pasado, el movimiento feminista quiso apropiarse y reescribir las reglas de esta biología. Antes de llegar a ese punto, sus logros habían sido absolutos: hizo que las mujeres ocuparan un lugar legítimo en la política, la vida pública y el ámbito profesional.

No fue un recorrido fácil. A lo largo del siglo XIX y hasta principios del XX, mujeres en distintos países pelearon por el derecho a ser consideradas ciudadanas de primera clase. Unas lo hicieron en solitario y otras se organizaron en grupos; al principio comunicaron su descontento por escrito y, con el tiempo, en manifestaciones públicas feroces. El conjunto de esos brotes sería conocido luego como “feminismo de la Primera Ola”, un término asignado por las herederas intelectuales de esas luchadoras pioneras. Además de seguir peleando por tener derechos iguales a los del hombre, estas herederas organizaron sus ideales en teorías y manifiestos, y documentaron las distintas etapas del movimiento. Según la teoría feminista más esparcida, el feminismo debe ser mucho más que un punto de vista. Para ser considerado como tal, debe *ejercerse* en movimientos bien definidos, que busquen cambiar costumbres, crear nuevas leyes y derogar aquellas que sigan privilegiando al hombre sobre la mujer. En otras palabras, la naturaleza del feminismo es política.

Las voces que han cuestionado la supuesta inferioridad de las mujeres frente a los hombres empezaron a escucharse hace más de quinientos años, de la mano del humanismo, en especial durante el siglo XVIII, con su hincapié en el pensamiento y en la divagación filosófica. Algunos autores de ambos sexos trataron de explicar las razones por las que

las mujeres se hallaban en desventaja injusta frente a los hombres, y propusieron soluciones al problema. En su *Introducción a los principios de moral y legislación* (1789), el filósofo liberal Jeremy Bentham propuso equidad jurídica para hombres y mujeres, incluido el derecho femenino a votar. Bentham condenaba el argumento desde el cual algunos gobiernos rechazaban el sufragio femenino: en resumen, que las mujeres poseían intelectos inferiores, y que por ello no debía permitírseles participar en la toma de decisiones públicas. Por los mismos años en Francia (los años de su Revolución) plumas liberales como la del marqués Nicolás de Condorcet se proclamaron en favor del voto femenino. En 1790, Condorcet publicó *Sobre la admisión de las mujeres en el derecho de ciudadanía*.

Dos años después, en Inglaterra, la escritora Mary Wollstonecraft (madre de Mary Shelley, autora de la novela *Frankenstein*) dio a conocer la *Reivindicación de los derechos de la mujer,* considerado por muchos el primer tratado feminista de la historia. En él, Wollstonecraft propone que si las mujeres dan la impresión de ser inferiores es porque no reciben el mismo tipo de educación que los hombres. Peor aún, son educadas para ser útiles sólo en la vida doméstica, y en oficios y pasatiempos que sirven para entretenerlos a ellos. Ya en textos anteriores, Wollstonecraft se había declarado una defensora apasionada de los derechos del ser humano, más allá de su género o clase, aun si esto implicaba romper con la tradición. Lo poco convencional de su vida respaldaba la visión de su obra (algo que, en su momento, no era visto como una virtud). Relaciones amorosas ilícitas, una hija fuera del matrimonio, su involucramiento en campañas políticas y una muerte prematura la volvieron una mujer célebre en el peor de los sentidos. Durante casi cincuenta años, hasta mediados del siglo XIX, la mala reputación de Wollstonecraft hizo sombra sobre su obra. El movimiento feminista que surgió en el siglo

siguiente rescató sus ideas principales y ensalzó la insatisfacción que marcó su vida personal.

Tanto Wollstonecraft como sus contemporáneos liberales proponían reformas para las mujeres en cuanto a su estatus político, pero no ponían en duda su rol de hijas, esposas y madres, adiestradas desde niñas en el arte de suprimir sus impulsos en favor de la armonía familiar (Wollstonecraft rompió los moldes, pero a título personal). Los códigos de la época dictaban que toda mujer virtuosa debía acatar las reglas de comportamiento que la distinguirían de las que no lo eran y mostraría una disposición infinita para ponerse por debajo de los deseos de los demás. Todo esto sin quejarse, sin perder el encanto y la gracia.

En la Inglaterra victoriana del siglo XIX el ideal de feminidad pasiva se convirtió casi en mandato. Existían manuales de comportamiento social y obras como *El ángel del hogar,* del poeta Coventry Patmore, que pintaban el retrato de la mujer abnegada y sumisa que llegó a convertirse en modelo inspiracional. Equivalente a un *bestseller* moderno, su influencia era tal —y su práctica tan sofocante— que sirvió para unificar en su contra a las mujeres más *rebeldes* de la época. El "ángel del hogar" probaría ser un espíritu difícil de exorcizar; sin embargo, las mujeres que lograron organizarse durante ese siglo buscaron cambiar las leyes que determinaban su condición civil: desde las propiedades que les correspondían dentro del matrimonio, hasta las condiciones de salud de las prostitutas. Aunque la mayoría de las veces sus protestas no conseguían cambiar la legislación, el solo hecho de reunirse y organizar campañas les hizo darse cuenta de que los grupos, más que los individuos, llamaban la atención de aquellos en el poder.

Algo parecido sucedió en Estados Unidos cuando varias mujeres quisieron integrarse al movimiento abolicionista de 1830 y fueron ignoradas por los hombres al frente de éste. Decidieron formar por su cuenta un grupo femenino en

contra de la esclavitud, y luego organizaron la primera Convención Nacional de los Derechos de las Mujeres, celebrada en Nueva York en 1850. La Convención sirvió, entre otras cosas, para que las activistas estadounidenses se relacionaran con las inglesas.

A lo largo de todo este tiempo, lo que latía debajo de cada manifestación y protesta era la exigencia del derecho a votar. A pesar de que la inconformidad se había dejado sentir desde tiempos de la Revolución francesa, y de que a lo largo del siglo XIX existieron varios grupos a favor del sufragio, fue hasta 1919, con la Decimonovena Enmienda a la Constitución de Estados Unidos, cuando las mujeres (blancas) de ese país obtuvieron el derecho al voto. Las sufragistas británicas —más combativas y, en unos casos, violentas— lo habían conseguido apenas un poco antes, pero sólo fue otorgado a aquellas mayores de treinta años. Antes que Inglaterra y Estados Unidos, algunos otros países permitieron que sus ciudadanas votaran. (El pionero fue Nueva Zelanda, en 1893; le siguieron Australia Meridional, algunos países escandinavos y Uruguay.)

La Segunda Ola del feminismo quiso conquistar más frentes. Sus integrantes peleaban no sólo en el campo político: querían la igualdad con los hombres en un plano cultural y social. A diferencia de batallas tan concretas y definidas como las que libraron las sufragistas de principios del siglo XX, estas nuevas campañas atacaban puntos de vista y comportamiento que consideraban desventajosos o discriminatorios. Con el lema “Lo personal es político” surgió el llamado feminismo radical —llamado así por buscar eliminar la dominación atacando su raíz: las relaciones interpersonales o íntimas entre hombres y mujeres—. Basándose en lo propuesto en obras como *Política sexual* de Karen Millet y *La dialéctica de la sexualidad* de Sulamith Firestone, las feministas radicales llamaron la atención sobre el rol que juega la violencia masculina en la perpetuación del patriarcado. Se referían sobre todo a la violencia sexual en el

ámbito doméstico, entre miembros de una pareja. Surgieron términos como “violación conyugal”, que denunciaba el hecho de que, durante siglos, se consideró natural que un hombre impusiera sus deseos sexuales sobre su esposa (y exigiera que ella los cumpliera como parte del contrato marital). Algunas representantes de este movimiento consideraban que el intercambio sexual entre hombres y mujeres era *per se* opresivo y que la única forma de prevenirlo era eliminando el vínculo mismo. Otras simplemente llamaban a las mujeres a ser conscientes de las formas en que la violencia masculina podía colarse a sus casas y a sus recámaras, y venir de sus propios cónyuges, novios o amantes. Los criterios para identificar a un agresor se volvían cada vez más subjetivos, y no tardaron en asomar la cabeza el conflicto y la contradicción.

Un detonante de la Segunda Ola fue el ingreso de la población femenina al mercado de trabajo durante la Primera Guerra Mundial. Ante la ausencia de hombres, las mujeres ocuparon sus puestos, y pronto se dieron cuenta de que su trabajo fuera de casa tenía un valor económico, las volvía “visibles” y podían desenvolverse en ámbitos que antes les estaban vetados. Y, sin embargo, lo más impactante fue descubrir que estas posibilidades tenían fecha de caducidad. Apenas los hombres regresaron de la guerra, las fábricas empezaron a deshacerse de sus trabajadoras. A estas mujeres les quedó claro que la obtención del derecho a votar no había cambiado su estatus de ciudadanas de segunda clase, cuyo rol asignado era el de amas de casa. A pesar de haber demostrado su capacidad productiva, seguían siendo valoradas como “ángeles del hogar”.

Otro asunto quedó al descubierto: si las mujeres querían contribuir a la sociedad con un trabajo fuera de casa, debían sacrificar sus deseos de maternidad. Algunas feministas señalaron la importancia de tomar en cuenta las relaciones de género, con el fin de favorecer a las mujeres en la

satisfacción de sus deseos y necesidades particulares. Como es de suponerse, este reclamo sacudió los cimientos de lo que se creía un movimiento unificado: si en un punto las feministas habían luchado por ser tratadas igual que los hombres, ahora volvían a llamar la atención sobre sus diferencias biológicas. La aparente contradicción creó un cisma entre las activistas y dio pie a un debate vigente hasta hoy.

La disparidad de puntos de vista que podían alojarse bajo el término *feminismo* también se hizo evidente en las páginas de las revistas para mujeres que aparecieron desde los años veinte. La más académica, *Time and Tide,* reunía al grupo más político e influyente, y contaba con colaboraciones de Margaret Mackworth, Rebecca West y Virginia Woolf. Otras publicaciones como *Woman and Home* y *Good Housekeeping* promovían un ideal femenino mucho más conservador.

La discriminación de género, que se observó cuando los hombres se fueron a la gran guerra y luego regresaron a ocupar su lugar, se repitió, potenciada, durante la Segunda Guerra Mundial. A lo largo de este periodo, las mujeres volvieron a integrarse a la fuerza de trabajo, pero esta vez con más educación, más habilidades y habiendo reflexionado sobre sí mismas y su condición. Cuando se vieron desplazadas por los hombres que volvían del frente, la frustración que experimentaron no se quedó en eso. Habiendo probado las mieles del *empoderamiento*, y mucho más conscientes de sus herramientas y su poder político, las feministas de la Segunda Ola se negaron a renunciar a ellos. Sus acciones y reclamos, cada vez más beligerantes, las harían pasar a la historia como las más extremas e intransigentes del movimiento.

Todo parecía confluir en su favor. Los años que siguieron al fin de la Segunda Guerra Mundial trajeron consigo hallazgos científicos, nuevas corrientes de pensamiento y una apertura sin precedentes en todo lo relacionado con la

reflexión de las mujeres sobre su lugar en el mundo. En 1948, el profesor de zoología Alfred Kinsey publicó en Estados Unidos un reporte académico titulado *Comportamiento sexual del hombre*. Con un primer tiraje de sólo cinco mil copias, llegó a vender más de un cuarto de millón de ejemplares y su impacto sacudió a todas las capas de la sociedad. El mérito del reporte Kinsey fue poner al descubierto las costumbres sexuales de la mayoría de los estadounidenses y demostrar que estaban lejos de encajar en las definiciones de "lo normal". A través de entrevistas astutas y bien diseñadas, Kinsey recolectó testimonios de dieciocho mil hombres y mujeres. Los testimonios dejaron ver que la masturbación, las relaciones sexuales entre adolescentes, el sexo extramarital y los encuentros homosexuales entre hombres alcanzaban porcentajes altísimos. En 1953, Kinsey publicó un segundo tomo, esta vez arrojando estadísticas sobre las prácticas sexuales de la población femenina. Aunque eran cifras menos altas que las del reporte masculino, tampoco eran un reflejo de la versión "oficial" de las prácticas sexuales entre ciudadanos comunes.

Lejos de sentirse expuesta, la sociedad de la posguerra sintió alivio al enterarse de que sus "faltas" y "transgresiones" sexuales eran la norma y no la excepción. Lo más revelador del reporte Kinsey acabó siendo el tono de clandestinidad y vergüenza que hasta entonces habían marcado todas las conversaciones sexuales (ya no se diga los actos). Una vez destapado el baúl de los secretos, todos coincidían en que había que ventilarlos y no permitir que regresaran ahí.

El mismo año de la publicación de *Comportamiento sexual de la mujer* apareció en Estados Unidos la versión en inglés de *El segundo sexo* (publicada en francés en 1949), de la francesa Simone de Beauvoir: el libro en el que la conocida existencialista hacía a un lado su rol de intelectual

desentendida de la sexualidad e intentaba definir la condición femenina.

Su cambio de dirección literaria no se había dado por casualidad. Unos años antes, Beauvoir viajó a Estados Unidos e impartió conferencias a lo largo del país. Durante ese viaje conoció al escritor Nelson Algren. La mujer conocida sobre todo por ser la contraparte de Jean-Paul Sartre sostuvo con Algren un tipo de relación totalmente distinta a la que tenía con aquél. En sus propias palabras, fue entonces, hasta los treinta y nueve años, cuando experimentó un verdadero orgasmo. La experiencia del amor apasionado, su intercambio intelectual con las mujeres estadounidenses y el hecho de que hasta ese año Francia otorgó el sufragio a las mujeres, fueron detonadores de la escritura de *El segundo sexo*. Cuando el libro apareció en Francia en 1949 algunos críticos lo tacharon de arbitrario y poco original. Otros, sin embargo, se dieron cuenta de que la escritora había tocado una fibra sensible y de que, además, era muy popular entre los jóvenes extranjeros que estudiaban en París. Cuando el título llegó a las librerías de Estados Unidos, era esperado por lectores que sabían de su existencia y que pronto lo integraron al debate feminista.

Mientras el reporte Kinsey y el libro de Simone de Beauvoir estaban en boca de todos, un grupo de científicos liderados por Russell Marker trabajaba sigilosamente en unos laboratorios de la Ciudad de México. Su misión era experimentar con un tipo de tubérculo que contenía un esteroide llamado diosgenina, a partir del cual era posible *fabricar* progesterona: la hormona sexual femenina. El grupo Syntex (fusión de *“*synthesis*”* y “México”) se asentó en la capital del país en 1944. Cuando Marker renunció al grupo, el húngaro George Rosenkranz y el austriaco Carl Djerassi lo sustituyeron en el proyecto. Éstos, a su vez, dirigieron la tesis del mexicano Luis E. Miramontes, que en 1951 logró la síntesis de la noretisterona: el componente esencial de la píldora anticonceptiva. Dos años más tarde, los laboratorios

estadounidenses Searle fabricaron una hormona similar. Por ser la única aprobada en Estados Unidos, el jefe de Ginecología y Obstetricia de la Universidad de Harvard, John Rock, comenzó a usarla para tratar la infertilidad femenina. Había descubierto que si la administraba a mujeres que no podían concebir y después suspendía el tratamiento, muchas quedaban embarazadas. Eventualmente, Rock administró la fórmula como método de anticoncepción.

En 1957 los laboratorios Searle obtuvieron del gobierno de Estados Unidos el permiso para vender la fórmula bajo el nombre de Enovid (no para ser usada como método anticonceptivo sino como un tratamiento para regular la menstruación). La caja contenía una advertencia sobre la infertilidad temporal como efecto secundario. La advertencia disparó las ventas de Enovid. En menos de diez años —a mediados de los sesenta— seis millones de mujeres en Estados Unidos y otro tanto alrededor del mundo habían adoptado *la píldora* como método anticonceptivo.

Ya que el sexo, más allá del género, fue el tema de una de las revoluciones de la época, las feministas de la Segunda Ola llevaron a la arena pública temas como la doble moral sexual, los valores que la sociedad le atribuía al cuerpo femenino y la necesidad de que las mujeres se rebelaran ante esos valores. Por primera vez en la historia, la sexualidad femenina fue vista colectivamente como algo mucho más complejo que el preludio a la maternidad. Hasta ese momento en la historia, las pocas mujeres que habían sugerido las ventajas de planear el número de hijos en una familia (Annie Besant en Inglaterra y Margaret Sanger en Estados Unidos) fueron inculpadas por leyes que prohibían la difusión de materiales obscenos. El éxito arrollador de la píldora anticonceptiva demostró de una vez por todas que las mujeres consideraban que su sexualidad era algo distinto a su capacidad de dar a luz.

Los cambios, sin embargo, estaban lejos de ser costumbre. Más allá de los círculos de feministas activas,

miles de mujeres vivían recluidas en sus casas. A pesar de haber obtenido títulos universitarios se limitaban a jugar el rol de ángeles domésticos. Una de ellas fue Betty Friedan, una estudiante de periodismo que durante un tiempo ejerció su profesión en Nueva York, luego contrajo matrimonio, se mudó a los suburbios e intentó concentrarse sólo en las tareas del hogar. Insatisfecha con su nueva vida, Friedan aprovechó una reunión de ex alumnas de su antigua universidad para recoger testimonios sobre qué tan felices eran las mujeres en su papel de esposas y madres. La mayoría confesó tedio y aburrimiento, y hasta envidia de la vida social de sus maridos. Aprovechando su experiencia como periodista y sus contactos en el medio editorial, Friedan escribió un reportaje sobre el estado psicológico y anímico de sus contemporáneas. Pensaba proponérselo a las revistas dirigidas a esas mismas mujeres, segura de que todas se interesarían en el material. Uno tras otro, los editores de *McCall's, Ladies' Home Journal* y *Redbook* se negaron a publicar el texto de Friedan o le sugirieron reescribirlo de manera que acabara diciendo casi lo contrario. (El editor de *McCall's* —contaría luego Friedan— lo rechazó con el argumento de que la realidad que describía la autora "no podía ser verdad".)

Para Friedan, el *shock* del rechazo tomó forma de revelación: las mismas revistas que antes de la Segunda Guerra Mundial publicaban artículos sobre mujeres valiosas que en las primeras décadas del siglo se habían independizado, ahora difundían una actitud conformista que, para no variar, favorecía a los hombres y sus lugares privilegiados en la estructura social. Con todo el material reunido —al que ahora se sumaba el rechazo de las revistas— Friedan escribió un libro que continuaba la reflexión empezada por Simone de Beauvoir sobre la idea elusiva de la "identidad femenina" que, por un lado, idealizaba a este género y, por otro, servía para excluirlo de la sociedad. El gran acierto de Friedan fue aterrizar esa reflexión en casos

de mujeres comunes a las que nadie prestaba atención. *La mística de la feminidad* se publicó en Estados Unidos en 1963 (diez años después de que *El segundo sexo* se editara en inglés). El libro de Friedan daba voz a las mujeres infelices que aparentaban lo contrario, y de paso criticaba a aquellos que la autora consideraba "mercadólogos" del bienestar. Por ejemplo, las revistas para mujeres dedicadas al hogar, las campañas de publicidad que mostraban a las esposas enamoradas de sus aparatos electrodomésticos y hasta las universidades que ofrecían estudios que servían a las jóvenes como estación de paso en su camino hacia la vida dedicada al hogar.

Además de convertirse en todo un fenómeno editorial, *La mística de la feminidad* hizo que el gobierno de Estados Unidos se interesara en el estatus laboral y económico de sus ciudadanas. En 1963 se aprobó la Ley del Salario Equitativo, y en 1964 la Ley de los Derechos Civiles prohibió la discriminación a las mujeres en compañías que tuvieran más de veinticinco empleados. Aun así, investigaciones encomendadas por el propio gobierno un poco después revelaron que, a pesar de las leyes, las mujeres seguían ganando salarios menores a los que ganaban los hombres en los mismos puestos, y que cada vez eran menos las que ocupaban puestos ejecutivos o de poder. Para colmo de males, los reportes se estancaron en los archivos de la burocracia. Ante este panorama, un grupo de mujeres —entre ellas Betty Friedan— se reunió en Washington en 1965 y creó la Organización Nacional de las Mujeres (NOW, por sus siglas en inglés). Fue el grupo que concentraría los logros y esfuerzos del feminismo de la posguerra, y a partir de ese momento trazaría su dirección. Para finales de los años sesenta, el término "liberación femenina" ya se usaba para identificar a organizaciones activistas, en textos publicados en revistas y periódicos, y como bandera de manifestaciones públicas. (Una de las más recordadas fue la marcha de

Chicago, en 1968, en protesta por la celebración del concurso Miss Estados Unidos.)

El tipo de feminismo que se desarrolló en esos años estaba contagiado de un ánimo colectivo de rebelión. Las manifestaciones antibélicas y el movimiento por los derechos civiles contribuyeron a que se cuestionara el *statu quo* en todas sus versiones. Las revoluciones sociales se legitimaban entre sí y despertaban empatía en la mayoría de la gente.

El idealismo de los sesenta pronto se vio truncado por sentimientos de derrota y miedo a la represión. A principios de la siguiente década los argumentos todavía moderados de *La mística de la feminidad* fueron reemplazados por alegatos acusatorios (más en contra del hombre que a favor de la mujer) que llevaban las conductas sexuales a la arena de la discusión política. Escritoras como Germaine Greer, Kate Millett y Gloria Steinem subieron el volumen del debate feminista al grado de convertirse en figuras de culto. En sus libros más importantes —*La mujer eunuco* y *Política sexual*— Greer y Millett analizaban textos de escritores e ideólogos que ayudaron a moldear la cultura occidental y señalaban cómo, en cada caso, la mujer era presentada como un accesorio del hombre. Steinem, por su lado, se convirtió, junto con Friedan, en la portavoz más reconocida del Movimiento de Liberación Femenina. En 1972 fundó la revista *Ms.*, cuyo primer tiraje de trescientos mil ejemplares se agotó en menos de tres días.

Las feministas de los años setenta, Steinem incluida, pusieron sobre la mesa el tema de la pornografía como uno de los instrumentos más poderosos de la dominación masculina. Fue el tema que reunió al grupo más radical de la época —Susan Griffin, Catharine MacKinnon y, la más extrema de todas, Andrea Dworkin— dedicado sobre todo a trazar líneas de causa y efecto entre la pornografía y la violencia sexual. En 1974, Dworkin publicó el libro *El odio a las mujeres* y dio una conferencia respaldada por la NOW en la

que proponía renunciar incluso a la “igualdad” sexual (el entrecomillado es de Dworkin). Sostenía que era algo imposible, y que la forma de contrarrestar el odio a las mujeres expresado por el hombre era dando la espalda a cualquier tipo de relación con ellos. Dworkin solía citar su propia biografía como un ejemplo de lo que consideraba el martirio de ser mujer. Para ella, toda relación sexual era —en el fondo y por naturaleza— sinónimo de violación. Su visión terminó por aislarla de sus compañeras de causa; aun así, sus ideas tuvieron resonancia y encontraron seguidoras.

Sin llegar a los extremos de Dworkin, el feminismo de la Segunda Ola llegó a entenderse como un ejercicio de odio hacia los hombres que axnulaba la posibilidad de una sexualidad placentera. El sexo era una guerra y el pacto una traición. En pleno fuego cruzado, llegó a las salas de Estados Unidos *El último tango en París:* una película que, se decía, reducía a las mujeres a esclavas sexuales del hombre, dispuestas a obedecerlos y a dejarse humillar. Su director, un italiano de treinta y un años, se limitaba a decir que las personas que afirmaban que su película era misógina demostraban que no la entendían. “Estoy totalmente a favor de la liberación femenina”, dijo durante una entrevista, al día siguiente del estreno de su película en Nueva York. Y remató: “Las mujeres me caen mucho mejor que los hombres”.

Bernardo Bertolucci nació en Italia en 1941, en una granja propiedad de su familia, cerca de la ciudad de Parma. Su abuelo del lado paterno era hijo de un campesino, y venía de una familia de pequeños terratenientes y curas. Desde joven, el abuelo Bertolucci se dedicó a la compraventa de caballos: recorría toda Europa en busca de los mejores ejemplares, para luego volver a Parma y sacar provecho de la reventa. A los veinte años huyó con la hija de un terrateniente parmesano. Con el dinero obtenido en las

transacciones de los caballos, compró una propiedad cerca de la ciudad. En esa granja, llamada Baccanelli, nacería su hijo Attilio y los dos hijos de éste.

A diferencia de su padre, que se dedicó sólo al comercio, Attilio Bertolucci estudió en la Universidad de Parma. Cursó la carrera de leyes y luego la de literatura. Tras graduarse, ejerció como maestro de historia del arte en su misma universidad y contrajo matrimonio con Ninetta Giovanardi, maestra de literatura de una escuela primaria. Tuvieron sólo dos hijos, llamados Bernardo y Giuseppe.

En Baccanelli se cultivaba trigo, tomates, papas y viñedos; había vacas, cerdos y pollos. Una familia de campesinos se encargaba de las labores. Los Bertolucci eran terratenientes, pero no había grandes diferencias entre su forma de vida y la de aquellos que trabajaban para ellos. Al niño Bernardo le gustaba pasar el tiempo con los campesinos: jugaba con los hijos de los trabajadores, visitaba las cosechas y asistía entusiasmado a los rituales locales (por ejemplo, el descuartizamiento de puercos). Fue en boca de uno de esos campesinos cuando escuchó por primera vez la palabra “comunismo”.

Attilio Bertolucci era un poeta reconocido. Escribía crítica cinematográfica para la *Gazzetta di Parma*, y se hacía acompañar al cine por su hijo Bernardo. De adulto, éste recordaría a su padre como un hombre ansioso, de piel muy oscura y que olía a mantequilla (un olor —decía— desagradable, pero que de niño buscaba con avidez). A su madre, de piel bronceada, la recordaría como una presencia con efecto calmante sobre la familia. Sólo si ella estaba presente el padre estaba tranquilo; cuando, en cambio, salía y regresaba tarde a casa, todo se volvía un caos. Ninetta, la madre, padecía migraña y llegaba a pasar días enteros encerrada en su cuarto. Cada vez que esto sucedía, Bernardo se sentía abandonado y, en sus palabras, como si hubiera muerto.

Attilio era un antifascista comprometido, pero no participaba de forma activa en movimientos políticos. Aun así, tuvo un gesto que Bernardo recordaría toda su vida. En el último año de la Segunda Guerra, cuando el tenía apenas tres años de edad, los alemanes llegaron a su aldea. Mientras todos corrían a esconderse, Attilio tomó un libro y se sentó a leer en el umbral de su casa. Los Bertolucci vieron acercarse a unos muchachos muy jóvenes con cascos cubiertos de hojas; eran miembros de la Juventud Hitleriana. Los chicos se sorprendieron al ver a un hombre que leía y no se inmutaba con su llegada, y siguieron su camino. Según Bernardo, su padre había logrado expresar “el valor de la dignidad humana como una forma de objeción de conciencia”. En los meses que siguieron, la situación se tornó cada vez más peligrosa y Attilio huyó con su familia a Casarola, una provincia de Parma. Bertolucci cuenta que los nazis invadieron su aldea y masacraron a sus habitantes —con excepción de los ancianos, a quienes obligaron a servirles un banquete—. Después de comer, incendiaron las casas con los viejos todavía dentro. Aún durante la guerra, los Bertolucci no pasaron hambre. Más que con carencias físicas, Bernardo asociaría los años de la Segunda Guerra Mundial —los primeros de su vida—con el temor a la llegada de los nazis y los fascistas.

Los Bertolucci eran católicos practicantes, pero no devotos. Ni el padre ni la madre forzaron a sus hijos a acercarse a la religión. Los recuerdos del Bertolucci adulto estarían relacionados sobre todo con imágenes o con ritos que de niño le parecían reconfortantes. Cuando en la adolescencia se dio cuenta de que la sensación de lo familiar era su único vínculo con la religión, dejó de asistir a la Iglesia.

Desde los seis años de edad, Bernardo Bertolucci empezó a escribir poesía. En su casa había libros por todas partes; sus padres querían que pasara los días leyendo en vez de salir a jugar. El niño, sin embargo, se rebelaba contra la

imposición y procuraba estar el mayor tiempo posible fuera de casa, jugando al aire libre con los hijos de los empleados de la granja. Como pasa con los niños que crecen en el campo, los secretos de la sexualidad se le revelaron desde muy niño. Él, sin embargo, tardó mucho tiempo en ejercerla y se recordaría como un adolescente “tímido, penoso y cerrado”.

En 1952, los Bertolucci se mudaron a Roma. Entre los amigos del padre que vivían en esa ciudad se encontraban los escritores Alberto Moravia y Pier Paolo Pasolini. Este último tenía treinta años y ya había vivido varias de las polémicas que lo distinguirían como intelectual incómodo: su adhesión al Partido Comunista Italiano (aunque criticaba su heterodoxia); cargos por corrupción de menores y obscenidad (los primeros de varios), y la expulsión del partido como consecuencia de estos cargos. Pasolini vivía con su madre en el piso de abajo del nuevo domicilio de la familia Bertolucci. Durante su estancia en Roma, el joven Bernardo formó con él un vínculo intenso de discípulo y maestro. Cada vez que el muchacho escribía un nuevo poema, corría al piso de abajo para enseñárselo a su vecino. Años más tarde, Pasolini lo convencería de reunirlos y publicarlos en un libro.

Quizá el aprecio de Pasolini por el niño Bernardo venía de encontrar en él rastros de su propia infancia. Ambos fueron poetas precoces y crecieron en comunidades rurales que sembraron en ellos un amor profundo por la simpleza de la vida bucólica y por el temple de los campesinos. También tenían en común la devoción por sus respectivas madres. El caso de Pasolini era extremo. Si Bertolucci simplemente recordaba la presencia materna como un oasis de tranquilidad, Pier Paolo creció atormentado por el maltrato sistemático de su padre hacia su madre. La razón por la que, a los veintiocho años, dejó la casa materna y llevó a su madre a Roma fue para protegerla del padre maltratador. Desde niño, Pasolini equiparó la figura materna con la de una

víctima a la que debía protegerse del abuso (el padre era un oficial fascista). El poeta siempre fue consciente de cómo el drama de su infancia había influido en su rechazo radical a las figuras de poder. Esto a su vez influiría en Bertolucci, quien ya empezaba a ver en su padre un rival a vencer. Después adoptaría a Pasolini como sustituto paterno —para luego, siguiendo la lógica, también renegar de él.

A los quince años de edad, durante sus vacaciones en la casa de campo de Parma, Bernardo filmó dos películas con una cámara de 16 mm. Una de ellas, *La teleferica (El cable)*, contaba la historia de tres niños que buscan el cable del teleférico con el que solían jugar los veranos anteriores. Una vez que lo encuentran, observan que está cubierto de musgo. Bertolucci siempre diría que esa anécdota ya contenía una de las nociones que más le interesaría explorar como creador: “El hecho de que nada es repetible y que el pasado es irrecuperable”. Según él, la experiencia de filmar esos cortos le reveló su vocación como director de cine. No sólo por el hecho de que *algo* se materializaba en una película, sino porque supo, por primera vez, que no estaba “condenado” a ser poeta. Cuando Bernardo cumplió dieciocho años, y con motivo de su graduación de la escuela secundaria, sus padres le regalaron un mes de vacaciones en París. Bertolucci se volvió asiduo de la legendaria Cinémathèque Française, entonces dirigida por el también legendario Henri Langlois. En esa sede y en esos años nacería la Nueva Ola Francesa.

Bernardo se había inscrito en la Universidad de Roma para estudiar literatura moderna. En 1961, a los veinte años de edad, abandonó la carrera y se convirtió en asistente de dirección de *Accattone,* la primera película de Pier Paolo Pasolini. Era una historia de parias sociales que escandalizaría a varios, y cuya defensa de las clases bajas influiría en Bertolucci. Al año siguiente publicó su primer libro de poemas, *In cerca del mistero (En busca del misterio)*. El libro fue distinguido con el reconocimiento más alto

otorgado en Italia a la poesía publicada: el Premio Viareggio. Entonces, Bertolucci aseguraba que seguiría escribiendo poemas, aunque todo su tiempo lo dedicaba al cine. Cuando años más tarde filmara sus propias películas, los periodistas le preguntaban por su vocación de poeta. Bertolucci respondía que, así como de niño había escrito poemas buscando parecerse a su padre, luego dejó de hacerlo para distanciarse de él. Después de *In cerca del mistero* no volvió a escribir poesía.

Consultado sobre el contenido del libro, el poeta Fabio Morábito percibió en él la influencia de Pasolini —no sólo en el lenguaje sino también en el imaginario de una infancia feliz e irrecuperable, cuyos márgenes son el verano y el paisaje rural—. Sin embargo, añadió Morábito, aun en ese mundo ideal, "el niño Bernardo ya conoce la insinuación del veneno y se descubre atraído por el fantasma del pecado y de la disolución". En los poemas de *In cerca del mistero* se anuncia el fin de la inocencia y un horizonte cargado de nubes. Aunque en estos poemas Bernardo aún juega, despreocupado, con los hijos de los campesinos que trabajan para su padre, Morábito ve asomarse al "fantasma de la división clasista" que marcará la conciencia del poeta Bertolucci. Además de este presagio, el libro contiene "el atisbo del sexo, del placer, del abandono sensual y pecaminoso" que también formaron parte de la infancia de Bertolucci. Para Morábito, *In cerca del mistero* "se sitúa espiritualmente en ese momento en que se cruza el primer umbral verdadero, aquel que nos da conciencia de todos los demás umbrales, que es el paso a la adolescencia, con lo que ésta implica: la soledad, la insatisfacción y el aburrimiento". Sobre todo, agrega, deja ver lo que llama "la escisión incurable en el ánimo del poeta". Es decir, la revelación de que es capaz de mentir y disimular. De ahí que *In cerca del mistero* tenga para Morábito un tono agridulce, "de mantel manchado": el niño Bertolucci escribe sobre un

mundo idílico, pero deja ver al lector que se trata de una ficción.

El mismo año en que su volumen de poemas recibió el Premio Viareggio, Bertolucci dirigió su primera película. *La cosecha estéril (La commare secca)* se basaba en un cuento de Pasolini; Bertolucci había hecho la adaptación al cine, sin imaginarse que era él quien acabaría dirigiéndola. *La cosecha estéril* trata del asesinato de una prostituta y expone distintas hipótesis alrededor del crimen en voz de los personajes que tuvieron contacto con la mujer el día de su muerte. Según Bertolucci, cuando hizo la adaptación del cuento no conocía aún la película *Rashomon,* de Akira Kurosawa, en la cual se reconstruye el caso de la violación de una mujer a partir de las versiones de la víctima, su novio y el violador, y con la cual *La cosecha estéril* podría ser comparada. Al recién iniciado director italiano le interesaba, más bien, mostrar al público una y otra vez los actos cotidianos de la prostituta durante el último día de su vida. Era, dijo entonces, un interés *importado* de su poesía: la forma subjetiva en la que el tiempo transcurre para cada persona.

La cosecha estéril se estrenó en el Festival de Venecia. Un escaparate importante para un director primerizo que, además, acababa de recibir un premio reconocido. Bertolucci dijo haber percibido cierta hostilidad hacia él, que atribuyó a un debut llamativo. Por otro lado, le molestaba escuchar opiniones que describían *La cosecha estéril* como una película muy *pasolinesca*.

En 1963 filmó una segunda película con un tema mucho más personal. Autobiográfica en el contexto, el protagonista es una especie de *alter ego* fracasado del director. Situada en Parma, la ciudad natal de Bertolucci, *Prima della rivoluzione (Antes de la revolución)* trata sobre un joven italiano de origen burgués con aspiraciones comunistas, que tiene un *affaire* con su tía, unos años mayor que él. Desencantado por la falta de compromiso del Partido

Comunista, el joven pone fin al amorío y se casa con una joven burguesa, acto que complace a su familia. El director decía que el personaje central de su película era "la encarnación de un exorcismo". Como él, Bertolucci había adoptado una ideología que no le "correspondía" por nacimiento. En todo burgués convertido al marxismo, decía, siempre habitaba el temor a ser devuelto a sus orígenes.

Bertolucci consideraba Parma una capital separada de Italia. La llamaba "un pueblo rojo" por concentrar a la mayoría de los miembros del Partido Comunista Italiano. Aunque su padre, Attilio, no era miembro del partido, la mayoría de sus vecinos lo eran. Bernardo leyó el *Manifiesto comunista* a los dieciséis años de edad y desde entonces ya había decidido estar del lado de los trabajadores (por lo pronto, los campesinos de su granja). Su trato con Pasolini acabó por definir sus inclinaciones políticas.

Bertolucci encontró en el marxismo una trinchera más desde la cual rebelarse contra la figura paterna. Poco antes de filmar *Prima della rivoluzione* el director declaró que, aunque su padre era antifascista, a él le parecía la encarnación absoluta de la burguesía. Y el fascismo, afirmaba, era un invento del pequeñoburgués. Muy probablemente, tanto esta postura como el tema de su segunda película eran un espejo del desprecio que sentía Pasolini por la clase media que participaba en movimientos revolucionarios. (En las protestas del 68, éste tomaría partido por los policías, por considerarlos el "verdadero" proletariado. Los estudiantes, decía, eran chicos privilegiados y arrogantes.)

Prima della rivoluzione fue mal recibida en Italia. Los franceses, en cambio, la eligieron para inaugurar la Semana de la Crítica del Festival de Cannes de 1964. Ahí los críticos la ensalzaron y la describieron como el homenaje de un director italiano a la "escuela" de *Cahiers du Cinéma*. Desde que era adolescente, Bertolucci había sido un lector ferviente de la revista. La segunda profesión de su padre, la

crítica de cine, lo había acercado al trabajo de los nuevos directores franceses, en especial a la obra de Jean-Luc Godard. En 1965, sin embargo, Bertolucci declaró a *Cahiers* que, a diferencia de ellos —los franceses—, a él no le gustaba todo el cine estadounidense.

En su siguiente viaje a París, Bertolucci conoció a los protagonistas de la Nueva Ola: desde Henri Langlois, el director de la Cinématheque, hasta el propio Godard. *Prima della rivoluzione* aún no tenía distribuidor en Francia, pero era punto de referencia constante en los textos de *Cahiers du Cinéma*. Cuando por fin se estrenó en 1968 (Henri Langlois se encargó de distribuirla), los críticos de la revista le concedieron cuatro estrellas: la máxima calificación que la revista daba a una película. Los estudiantes que encabezaron las protestas que estallaron ese año en mayo citaban a *Prima della rivoluzione* como inspiración. Cuando estallaron las manifestaciones, Bertolucci se encontraba en Roma filmando la película *Partner,* totalmente influida por el cine de Godard. Su actor protagonista, Pierre Clémenti, viajaba a París todos los fines de semana para traer de vuelta noticias e incorporarlas en la película de alguna manera. Esos años marcaron el principio de la relación casi amorosa entre Bernardo Bertolucci y París. El director comenzó a dar entrevistas sólo en francés, argumentando que ése era “el verdadero lenguaje del cine”.

Para entonces, la relación entre Pasolini y Bertolucci ya había mostrado sus primeras grietas. Según este último, fue Pasolini quien primero lo “hizo a un lado”, celoso de su infatuación con Godard. (En 1969, los directores del triángulo —Pasolini, Bertolucci y Godard— colaboraron en la película *Amor y rabia,* una colección de segmentos inspirados en el Evangelio.)

Apenas Bertolucci reemplazaba a un *padre* con otro (al suyo con Pasolini, a Pasolini con Godard), sentía la necesidad de rebelarse otra vez. En 1968 había declarado en una entrevista que Pasolini y Godard eran sus directores favoritos

—“grandes mentes y grandes poetas”— y que justo por esa razón quería hacer películas en contra de ellos. “Para poder ir hacia adelante y darles algo de ti a los demás —dijo— tienes que hacerles la guerra a aquellos a quienes más quieres.”

Embebido de ideales revolucionarios, en 1969 Bernardo Bertolucci se unió al Partido Comunista Italiano. También empezó una larga e intensa relación con el psicoanálisis freudiano, que usaría para diseccionar, todavía más, la relación con su padre. Durante el verano de 1970, dirigió para la televisión *La estrategia de la araña (Strategia del ragno)*, basada en el relato “Tema del traidor y del héroe” de Jorge Luis Borges. En entrevista, Bertolucci explicaba que su película hablaba de las contradicciones inherentes a toda desmitificación; en concreto, la desmitificación del padre. Decía que él se identificaba con el protagonista y con sus sentimientos ambivalentes hacia el pasado familiar.

A finales de ese año, Bertolucci comenzó la filmación de la película que le ganaría notoriedad fuera de Europa. Basada en la novela homónima de Alberto Moravia, *El conformista (Il conformista)* narra la historia de Marcello Clerici, espía de Mussolini, designado para preparar el asesinato del profesor Quadri, un oponente del régimen y antiguo maestro suyo. La misión de Clerici es simplemente dar a los fascistas la dirección de Quadri. En la versión de Bertolucci, la dirección y el número de teléfono del profesor Quadri corresponden a los de Jean-Luc Godard. Al principio, Bertolucci decía que lo había hecho sólo para jugarle una broma a Godard. Años más tarde, él mismo se encargaría de asignarle un significado a la “broma”: *El conformista,* decía, era una película sobre él y Godard. No sólo porque reincidía en el tema de la traición al maestro, sino porque Godard era un revolucionario que hacía películas revolucionarias y él, por el contrario, incluso había aceptado capital estadounidense para financiar su película. Algo que Godard

rechazaría por principio, a él no le había generado ningún tipo de culpa.

El conformista atrapó la atención de los directores del "nuevo Hollywood": jóvenes interesados en las cinematografías europeas de ruptura que se encargarían de renovar el cine de su propio país. El más entusiasmado de todos era un director descendiente de italianos llamado Francis Ford Coppola. Fue él quien convenció a la compañía distribuidora italiana de la película de exhibirla en Estados Unidos. En 1972, *El conformista* fue nominada a los premios Oscar en la categoría de mejor guión adaptado. Coppola la llamó "el primer clásico de la década".

A la vez que *El conformista* le daba a Bertolucci prestigio, él comenzó a hacer público su desencanto ideológico. En 1972 declaró a la revista inglesa *Sight & Sound* que lo más importante que le habían revelado las protestas del 68 era que él había querido llevar a cabo la revolución no para ayudar a los pobres sino para lograr sus propios fines. Dijo que se había dado cuenta del aspecto individual de las revoluciones políticas — "quería que el mundo cambiara para mí"— y criticó la ingenuidad de los maoístas italianos que usaban el eslogan "Servir a la gente". Su eslogan, dijo, era "Servirme a mí mismo", porque sólo de esa manera se era capaz de servir a los demás.

Durante la filmación de *El conformista* Bertolucci tuvo un amorío clandestino. Tras casi seis años de vida en pareja con la diseñadora de arte de sus películas, una vendedora de antigüedades, el desliz le generó culpa pero también lo llevó a repensar su relación. Se dio cuenta de que ésta se había desgastado y de que él necesitaba un cambio en su vida. Sin embargo, sintió que se trataría de un cambio muy fuerte y pensó que sería buena idea representarlo en una película antes de llevarlo a cabo en la realidad. Comenzó a fantasear con la idea de conocer a una mujer dentro de un departamento vacío y tener sexo con ella sin averiguar nada más. Se encontrarían varias veces en el mismo

departamento y nunca se harían preguntas sobre su vida fuera de ahí.

Su fantasía dio pie a la escritura de un guión. Colaboraron en él su editor Franco Arcalli, la directora Agnès Varda y el escritor Alberto Moravia. En el segundo tratamiento, decidieron que la película se llamaría *La petite mort*, una expresión usada en el siglo XVIII para referirse al orgasmo. En ese entonces, Bertolucci leía al escritor Georges Bataille y decidió inspirarse en su novela *Le bleu du ciel* sobre un hombre que viaja a España para presenciar la rebelión contra Franco y sobre la mujer alcohólica con la que vive una relación decadente y escatológica. El director llegó al punto de escribir una escena tomada directamente de la novela, en la que la mujer le dice al hombre que quiere abrir una ventana de su cuarto del hotel. “No, no, no —le responde él —. Quiero respirar el aire de nuestro aliento, cuando nos echemos un pedo, o cuando tengamos un orgasmo.” Bertolucci no filmó la escena, pero mencionaría *Le bleu du ciel* como el libro que había arrojado una “sombra benevolente” sobre su película, la primera que nació de una idea original y no de una adaptación literaria y que terminaría llamándose *El último tango en París*.

En su búsqueda del actor que interpretaría al amante, Bertolucci consideró varios nombres. Entre ellos, a Jean-Louis Trintignant (actor de *El conformista*), Jean-Paul Belmondo y Alain Delon. Trintignant respondió que nunca podría desnudarse frente a una cámara; Belmondo opinó que se trataba de un proyecto obsceno y a Delon le interesó mucho, siempre y cuando él se convirtiera en el productor de la película. Bertolucci dijo que no; consideraba “imposible” aceptar el poder que tendría un productor que fuera además el protagonista. Luigi Luraschi, un ejecutivo de las oficinas italianas de Paramount, sugirió el nombre de Marlon Brando. Bertolucci, sin dudar, aceptó.

A la semana siguiente, Brando volaba a París. Venía de filmar *El padrino,* que todavía se encontraba en etapa de

posproducción. Desde hacía algunos años, la popularidad del actor había ido en picada. No había hecho una película comparable a las que protagonizó durante los años cincuenta y, en cambio, agotaba los presupuestos de las películas en las que participaba, junto con la paciencia de productores y directores. Nadie en Hollywood quería arriesgarse a trabajar con él. En París, Bertolucci le mostró una copia de *El conformista*. Fue suficiente para convencerlo de interpretar el personaje de Paul.

Para el papel central femenino, Bertolucci siempre tuvo en mente a la actriz Dominique Sanda (que apareció en *El conformista*), pero ésta decidió embarazarse durante la etapa de preproducción. Luego pensó en proponérselo a Catherine Deneuve, que tampoco pudo hacerlo, por la misma razón. Varias actrices francesas rechazaron el papel, temerosas de la explicitud sexual del argumento. La decisión sobre quién interpretaría a la ingenua pero arriesgada Jeanne se tomó en una sesión de *casting,* a la que asistió una chica capaz de ensayar con Brando con toda naturalidad. Se llamaba Maria Schneider, y hasta ese momento nadie la había oído nombrar.

El rodaje de *El último tango en París* arrancó el 31 de enero de 1972. Se trató de una coproducción italiano-francesa, financiada por Estados Unidos. En un principio se pensó que sería producida por Paramount, pero el estudio se retiró en cuanto supo que Bertolucci había elegido a Brando para interpretar el personaje de Paul. Les parecía un tipo conflictivo y dudaban de que fuera capaz de atraer público a las salas (*El padrino* se estrenaría unos meses después). Ante la retirada de Paramount, Bertolucci le propuso el proyecto al presidente de United Artists. Apenas escuchó el argumento, éste aceptó respaldarla con un millón de dólares.

Bertolucci sabía que el dominio de la técnica era indispensable para proyectar emociones y generar una sensación. Estaba en desacuerdo con los directores jóvenes, ya que la mayoría creía que la iluminación era un recurso *kitsch*. Decía que la experiencia de filmar *El conformista* le había enseñado todo lo que podía lograrse a través del manejo de la luz. Gracias a ella, decía, podían reforzarse la psicología, la narrativa y todo el lenguaje de una película. Meses antes de empezar el rodaje de *El último tango en París*, el director visitó una exposición de la pintura de Francis Bacon en el Grand Palais de París. Impactado por las imágenes, regresó a la exposición acompañado de Vittorio Storaro, el director de fotografía de *El conformista* y, pronto, de *El último tango en París*. No sólo Bertolucci abriría la película con dos pinturas de Bacon, sino que Storaro evocaría las texturas de su obra haciendo varias tomas a través de vidrio escarchado. En palabras de Bertolucci, muchos *close-ups* de Brando estaban inspirados en Bacon.

A un mes de empezar la filmación, Brando le pidió a Bertolucci que viajara a Los Ángeles para hablar sobre la película. Era la primera vez que el director viajaba a la ciudad. Pasó ahí tres semanas conviviendo con el actor, periodo durante el cual no hablaron ni una sola vez del papel. Sus conversaciones, diría el director, giraron alrededor de “la vida, la muerte y las mujeres”.

El actor llegó a París durante la segunda semana del rodaje. Para su primera escena, Bertolucci le pidió que diera la espalda a la cámara. Según uno de los asistentes, Brando no lo podía creer. “Está completamente loco”, dijo. Aun así lo obedeció —algo no común en él— y además agregó el grito “Fuck God!” Fue entonces Bertolucci quien no supo qué hacer. Al ver la intensidad de Brando, se preguntó si estaría preparado para trabajar al nivel de ese actor. Durante toda la primera semana, Bertolucci dudó de su propia capacidad y experiencia. Al final de esa semana, Brando se acercó para confesarle que estaba nervioso y que necesitaba saber si su

trabajo estaba a la altura de lo que le pedía. A partir de ese momento, alcanzaron un nivel de intimidad emocional sin precedentes en la carrera de ambos.

Maria Schneider no había tenido mucho contacto con el director y a Brando lo conocería apenas unos días antes de filmar sus escenas juntos. Apenas los presentaron, el actor le propuso salir a dar un paseo para hablar de sus personajes. “Maria —le dijo—, vas a tener que meterme el dedo por detrás, así que es mejor que nos vayamos conociendo.” Luego el actor le preguntó cuál era su signo zodiacal, quiso saber si le era difícil sostenerle la mirada a alguien, y esa tarde le mandó flores a su hotel, acompañadas de una tarjeta escrita en caracteres chinos.

Terminado el rodaje, Schneider se dedicó a dar entrevistas (Brando no habló con la prensa, a pesar de que el estudio le ofreció a cambio un Rolls-Royce). Cuando le preguntaban por Bertolucci, Schneider contestaba que había “buena vibra” entre ambos. Lo describió como un hombre listo, joven y libre, que había evitado que se diera un ambiente de voyeurismo durante la filmación. Ella, a su vez, también se consideraba una mujer libre y abierta —“mental y sexualmente hablando”— y suponía que esos atributos la habían ayudado a conseguir el papel. Por otro lado, agregaba, a Bertolucci le había gustado que tuviera “un cuerpo de hombre y de mujer a la vez”: con pechos grandes, pero cadera y piernas esbeltas.

Bertolucci convirtió el rodaje en una extensión de su proceso psicoanalítico: les pidió a los actores —sobre todo a Brando— que, más que convertirse en personajes preconcebidos, buscaran dentro de sí mismos recuerdos e historias que los hubieran marcado. Les prometió que él mismo bajaría las defensas y que sería parte de esa especie de terapia colectiva. Le pidió a Brando que interpretara el personaje de Paul como se interpretaría a sí mismo, y le dijo que improvisara con toda libertad. Como Bertolucci no

dominaba el inglés —mucho menos el *slang*— el actor terminaría escribiendo todas sus líneas.

Como todo actor del Método, Marlon Brando también era un entusiasta del psicoanálisis. Llevaba años analizando su vida, y llegó a la conclusión de que él y Bertolucci compartían conflictos neuróticos. Sobre todo el resentimiento hacia el padre y el amor por una madre pasiva y debilitada. Esas afinidades, sumadas a las conversaciones de los meses anteriores y una admiración profesional mutua, lograron que Brando accediera a escarbar en sus propios recuerdos y a "prestarle" fragmentos de su vida —los más dolorosos— al personaje de Paul. Era algo que no había hecho en toda su carrera. En pasajes de su autobiografía *Songs That My Mother Taught Me*, cuenta que exhibió su infancia por ejemplo, en la escena en la que Paul le habla a Jeanne de su niñez, marcada por un padre violento y desapegado, y por una madre que, para tolerarlo, se perdió en el alcohol. En el monólogo, Marlon/Paul recuerda:

> Mi padre era un borracho cogeputas, peleador de cantinas, supermasculino y rudo. Mi madre era muy poética, también borracha, y mis recuerdos de cuando era niño son de ella desnuda mientras se la llevaban arrestada. Comunidad rural. Vivíamos en una granja. Pues, bueno, yo regresaba a la casa después de la escuela y ella ya estaba en la cárcel o en algún lugar. Yo tenía que ordeñar una vaca, cada mañana y cada noche. Y me gustaba, pero me acuerdo de una vez que ya estaba vestido para salir y llevar a una chica a un partido de basquetball. Me estaba yendo y mi papá me dijo: "Tienes que ordeñar la vaca". Y yo le pregunté: "¿La ordeñarías por mí, por favor?" Y me dijo: "¡No! ¡Trae el culo para acá!" Así que me fui. Llevaba prisa y no me dio tiempo de cambiarme los zapatos. Los tenía llenos de mierda de vaca, y en el camino al juego de basquetball apestaban en el coche... No tengo muchos buenos recuerdos.

No sólo en las improvisaciones de Brando se fundían las vidas del personaje y el actor. En la escena en la que una sirvienta limpia la sangre de Rosa (la esposa de Paul, que se ha suicidado) aquélla le dice al ahora viudo que la policía la había buscado y le habían preguntado por él. "¿Sabían que era boxeador? —les contestó ella—. Eso no le funcionó, así

que se volvió actor y luego un contrabandista en los muelles de Nueva York. Eso tampoco le duró mucho. Tocó los bongós, fue revolucionario en Sudamérica, periodista en Japón… Un día aterrizó en Tahití; se quedó un rato allá, aprendió francés, conoció a una mujer joven con dinero y se casó con ella…”

Todas son referencias tanto a la vida real del actor como a sus personajes en *Nido de ratas*, *¡Viva Zapata!, El americano feo, Sayonara, Mutiny on the Bounty* y *El último tango en París*.

Bertolucci nunca negó el nivel de involucramiento de Brando en la creación de su personaje y hasta del argumento. En entrevistas, se refería a sus pláticas con el actor durante el rodaje como “una discusión bilateral, una dialéctica, una demanda y una oferta, una pregunta y una respuesta, en la que nunca había un lado inocente o culpable”. Casi, decía, como una relación amorosa.

Con Schneider el proceso fue otro. Más que volverla cocreadora del personaje de Jeanne, Bertolucci aprovechó su temperamento desinhibido para explorar las situaciones límite planeadas por él y por Brando en sus conversaciones diarias (y en las que, al parecer, Schneider no participaba).

En una de estas conversaciones se planteó el tema de si Brando debía penetrar *de verdad* a Maria. En sus memorias, el actor asegura que Bertolucci quería que el acto sexual fuera real, porque así la película sería más auténtica. Brando, en cambio, creía que eso habría alterado la esencia de la historia, y provocado que los órganos sexuales se volvieran el foco de la película. Por lo tanto, afirma, se opuso a la penetración. Luego Bertolucci negaría el relato de Brando, diciendo que él nunca habría querido “hacerle eso a Maria”. Sí filmó, en cambio, una escena con un desnudo frontal de Brando, que decidió dejar fuera “por razones de estructura”. En una entrevista previa dijo que la había editado “por vergüenza” de sí mismo: se había identificado de tal manera con el actor, que mostrarlo desnudo era lo mismo que desnudarse él.

Brando guardaba bien el recuerdo de esa escena. El día en que se filmó, cuenta, hacía tanto frío que su pene se redujo “al tamaño de un cacahuate”. Le pidió a Bertolucci un poco de paciencia y al resto del *crew* le dijo que no estaba dispuesto a rendirse. “Después de una hora —recuerda— y por la expresión de sus caras, me di cuenta de que eran ellos los que ya se habían rendido.” Lo recordaba como uno de los momentos más vergonzosos de su carrera.

Según Maria Schneider, la libertad con la que Brando incorporaba a la película cualquier cosa que se le ocurriera fue el origen de la escena más escandalosa de la película. En una entrevista de 2006, la actriz declaró que, en un arranque de inspiración, Brando propuso que Paul usara un pedazo de mantequilla para lubricar el ano de Jeanne. Cuando él y Bertolucci le explicaron de qué se trataba, la actriz reaccionó con furia y aventó todo alrededor. En su opinión no podían obligarla: no estaba escrito en el guión. Al final hizo la escena —y lloró—. Las lágrimas de Jeanne eran reales, dijo, igual que su sentimiento de humillación.

Mientras fue objeto de atención y portada de cualquier revista, el retrato que Maria Schneider hacía de sí misma era el de una joven más rebelde y experimentada que Jeanne. Decía que era bisexual, que era una amante insaciable y que había experimentado con todo tipo de drogas. Afirmaba que no le había molestado salir desnuda en la película, ni “las escenas simuladas de sexo vertical, de sodomía y de masturbación”. Calificaba de “enfermas” a las personas que decían que la película era pornográfica y decía que, aunque al principio había llegado a creer que Bertolucci odiaba a las mujeres, luego entendió que la película era todo menos opresiva. “Al final —afirmaba muy segura— Jeanne toma una decisión y es ella quien rechaza a Paul.”

El rodaje de *El último tango en París* terminó sin contratiempos el 15 de abril de 1972. Según el propio Bertolucci, su actor protagonista era el más agotado de todos. Al terminar la película, Brando le dijo que era la última vez en su vida que usaba todas sus energías y que no esperara que volvieran a hacer algo así. En el recuento de su vida, Brando asegura que después de *El último tango en París* ya no quiso experimentar las emociones de sus personajes y que optó por interpretarlos sólo a través de la técnica. “Sentí que había violado mi ser más profundo —dijo — y ya nunca más quise volver a sufrir algo así.”

Para Bernardo Bertolucci, el rodaje de *El último tango en París* también significó el cruce de un umbral. Decía que por primera vez había tomado en cuenta al público y se había dado cuenta de su importancia como interlocutor. Si en sus principios como director le complacía hacer películas intimidantes e impenetrables (y a las que llamaba “miuras”: los toros de lidia más resistentes de España), con esta película por fin asumía lo que llamaba su “naturaleza de *showman*”. Si el público no se mostraba sobrecogido por una obra suya, eso le parecía un problema. El hecho de aceptar que siempre había querido crear “un espectáculo” fue una parte esencial de su proceso de liberación.

Bertolucci reconocía que en un inicio le había preocupado la falta aparente de dimensión política de *El último tango en París,* e incluso llegó a preguntarse si había traicionado sus propios principios. Luego comprendió que al mostrar las sensaciones de muerte y soledad que impiden a los personajes tener una relación, estaba haciendo una declaración política sobre las formas de relacionarse en la sociedad occidental. Si bien Marx y Freud eran sus marcos de referencia habituales, en el rodaje de esta película habían dejado de ser puertos de llegada para volverse, por el contrario, puntos de partida. Con *El último tango en París*, el director de ideas revolucionarias y alumno del cine político de Pasolini y Jean-Luc Godard volvía los ojos hacia su infancia

en Parma, se reconciliaba con sus orígenes y le daba un nuevo sentido a la palabra libertad.

Todas estas lecturas, y hasta el esfuerzo desgarrador de Brando por construir a un personaje carcomido por el abandono, pasaron inadvertidas para un público en estado de *shock*. En los cines de Estados Unidos, la gente no pasaba del pasmo de ver a una mujer desnuda a merced de un macho legendario, ambos dispuestos a copular sin siquiera intercambiar nombres. ¿No era eso lo que definía una película pornográfica? Para aumentar su desconcierto, *El último tango en París* se exhibía en salas respetables y voces como la de Pauline Kael, respaldada por una revista tan prestigiada como *The New Yorker,* la describían como una obra de arte y "la película erótica más poderosa" filmada hasta ese momento. De un día a otro se veía borrada la línea entre el arte y la obscenidad. Un cambio desconcertante para una sociedad habituada a las clasificaciones, temerosa de los estigmas y educada en la represión.

En Estados Unidos, más que en otros países, la historia del cine y de su censura corren casi a la par. En la primera década del siglo XX los llamados *flickers* (películas de un rollo, de diez minutos a una hora de duración) dejaron de ser la novedad que asombraba a todos para volverse una forma de entretenimiento para las clases trabajadoras. Locales pequeños que eran usados como comercios, teatros o salones de baile empezaron a proyectar los *flickers* más populares. Su costo de entrada era, en promedio, de cinco centavos (un *nickel*) y abrían desde muy temprano hasta pasada la medianoche. Por su precio tan bajo, su flexibilidad de horarios y su programación cada vez más variada, los llamados *nickelodeons* se esparcieron por todo el país.

Como era de esperarse, los periódicos locales comenzaron a señalarlos como semilleros de vicio. Se decía

que los *flickers* hacían que los delitos parecieran divertidos y que promovían conductas inmorales y lascivas. También se comentaba lo inapropiado de los espacios mismos; se decía que eran lugares sucios y que las malas condiciones en las que estaban la mayoría de ellos los volvían peligrosos para los asistentes.

La llamada de atención daría pie a la distinción entre “cine permitido” y “cine condenado”. Si algo quedaba claro, era que el nuevo medio tenía un gran potencial. Los empresarios visionarios se animaron a invertir en la construcción de salas lujosas y las nacientes compañías productoras de cine se arriesgaron a importar y filmar películas más complejas, que rebasaran la hora de duración (esto último les parecía un riesgo: creían que el público, acostumbrado a los *flickers*, no se interesaría en una historia más larga). Sus esfuerzos e inversiones marcaron el nacimiento del cine para las clases medias. A cambio de instalaciones cómodas y de que no se les asociara con algo inapropiado, la gente estaba dispuesta a pagar precios de entrada más altos. El cine proyectado ahí estaría controlado por códigos y reglas: no pondría en riesgo la estabilidad de la industria, ni ahuyentaría a espectadores acostumbrados a no rebasar los límites de “lo normal”.

Por debajo de este cine de apariencia pulcra e intenciones sanas,correría con el mismo empuje la corriente del cine *nocivo:* el que desde un primer momento llamó la atención de las masas por ser casi un muestrario de comportamientos prohibidos y que de ninguna manera estaba llamado a desaparecer. Siguió exhibiéndose en salas baratas, convocando a un tipo de público que no sólo disfrutaba de los contenidos de las películas, sino también del aura de clandestinidad que rodeaba su exhibición. Cada vez más, las películas sacaban ventaja de su fama de transgresoras. Aunque rara vez lo cumplían, en sus carteles prometían mostrar “sexo sin precedentes”. Para justificar su existencia o darse aires de seriedad, se promovían a sí mismas como

películas educativas o que cumplían una función social. (Fue el caso *Traffic in Souls* y de *The Inside of the White Slave Traffic*, ambas de 1913, sobre el mundo de la prostitución.)

En las primeras dos décadas del siglo, sólo *Intolerancia*, de D. W. Griffith, violó la regla de la no desnudez al mostrar a dos mujeres bañándose. Sin embargo, era una escena breve y, al contrario de las "educativas", no se hacía referencia a ella en ningún cartel de publicidad. Otras películas menos importantes y ambiciosas que la de Griffith usaban escenarios naturales para mostrar mujeres desnudas en situaciones "inocentes": nadando en lagos o bajo cascadas, tomadas desde la distancia, y sin la intención explícita de provocar al espectador.

Los ojos censores, sin embargo, estaban cada vez más atentos. A principios de los años veinte ya existían alrededor de treinta y seis comités oficiales de censura dedicados a mutilar cualquier película que consideraran obscena y que estuviera financiada por los grandes estudios. Muchos de sus ataques estuvieron dirigidos al director austriaco Erich von Stroheim, por películas como *Foolish Wives* (1922), *Avaricia* (1924) y *La viuda alegre* (1925). Décadas más adelante, muchos dirían que Von Stroheim fue el chivo expiatorio del puritanismo de los primeros años. Años más tarde —y por afinidad de espíritu— el director Billy Wilder lo rescataría para actuar en su película *Sunset Boulevard*. A su vez, Wilder se dedicaría a transgredir sistemáticamente los códigos de censura de su tiempo.

Conforme avanzaba la década, Hollywood se convertía en sinónimo de decadencia moral. El problema no eran las películas sino lo que sucedía alrededor de ellas. Noticias relacionadas con escándalos extramaritales, uso de drogas, orgías con gente "del medio" y una muerte misteriosa durante una de sus típicas fiestas, llevaron a los estudios a tomar medidas que contrarrestaran la mala reputación. Ya que no podían controlar totalmente las vidas de sus directores, actores y todos los seres extravagantes que los

rodeaban, por lo menos *limpiarían* la realidad representada en su cine. Sus películas se apegarían a un código moral. Ellos mismos lo impondrían y así de paso evitarían que el gobierno interviniera en sus negocios. A mediados de los años veinte, Hollywood creó su propio órgano de censura: la Motion Pictures Producers and Distributors of America (MPPDA). Se eligió como primer director a un ex secretario del Partido Republicano que contaba con el apoyo de grupos poderosos como la Liga Católica de la Decencia. Se llamaba William Hays.

Hays redactó un reglamento que llevaba su nombre y que proponía principios de "buen gusto" para las películas. El Código Hays, sin embargo, era prácticamente ignorado. No impidió, por ejemplo, que Greta Garbo y John Gilbert se dieran el primer beso cinematográfico en pantalla en 1926, en la película *Flesh and the Devil*. Al año siguiente, en 1927, la actriz Clara Bow (quien presumía más amantes que películas en su haber) se desnudó para el director Victor Fleming en la película *Hula*. Justo antes de que acabara la década, la película *La caja de Pandora*, de G. W. Pabst, convertiría a Louise Brooks en una de las chicas malas más memorables del cine. Con su pelo negro y a la mejilla —en el estilo desafiante de las *flappers*— Brooks encarnaba una mezcla de prostituta y cabaretera.

En los primeros años de los treinta, las producciones de Hollywood evitaron la censura apegándose al Código Hays. Esto únicamente en apariencia: lo burlaban una y otra vez a través de la ambigüedad de los diálogos. El subtexto, sin embargo, era claramente sexual. No sólo las películas trataban temas como el adulterio, la infidelidad y la prostitución, sino que las actrices protagonistas —las que interpretaban a las mujeres *inconvenientes*— se establecieron como las verdaderas estrellas de cine. Fue el caso de la voluptuosa Jean Harlow: una rubia de senos grandes (cuando la moda aún favorecía los pechos pequeños) que en la película *Hell's Angels,* del director

Howard Hughes, interpretó a la mujer que se interpone entre dos hermanos. De 1930 sería la primera película del cine permitido donde se usaba la palabra *bombshell*: en ese entonces algo parecido a “golfa”. El insulto iba dirigido al personaje de Harlow, quien desde entonces adquirió el estatus de ícono sexual.

Ese mismo año llegaría a Hollywood otra rubia, cuyos personajes, una y otra vez, lanzaban un mensaje perturbador: no importa qué tan virtuoso fuera un hombre, era seguro que el sexo le haría perder la razón. Famosa de inmediato por su papel en *El ángel azul,* Marlene Dietrich conquistó Estados Unidos de la mano del director —y entonces amante— Josef von Sternberg. Películas como *La Venus rubia* y *Morocco* (donde sale vestida de *smoking,* algo impensable en la época) convirtieron a Dietrich en la actriz mejor pagada de su época.

El colmo del desafío llegó en la forma de Mae West. No sólo era otra “bomba rubia”, sino que dominaba como pocos el lenguaje pícaro y de doble sentido. En películas como *She Done Him Wrong* y *I’m No Angel* (ambas de 1933), West hizo alusión a todos los temas prohibidos por el Código Hays, sin decir una frase o palabra que la inculpara ante la MPPDA. Autora de sus propias líneas de diálogos, West se definía a sí misma como “la chica que perdió su reputación y nunca la echó de menos”. La actriz fue una de las detonadoras de la aplicación —ahora sí estricta— del burlado Código Hays.

En 1934, el misionero católico Joseph Breen reemplazó a William Hays en el cargo de director de la MPPDA. Respaldado por la firma de once millones de católicos, Breen amenazó con boicotear todas las películas que ofendieran la moral cristiana. El código conservó el nombre de su creador, pero sus reglas se volvieron más estrictas y concretas. El nuevo código prohibía que las películas mostraran adulterio explícito (o tratado como algo justificado o atractivo); besos o abrazos apasionados; seducción o violación; perversiones sexuales; trata de blancas; relaciones sexuales entre

miembros de distintas razas; órganos sexuales de niños; representación de enfermedades venéreas y, en general, escenas de cama. (Aun si se trataba de un matrimonio, cada cual debía dormir en camas separadas, o si estaban sentados en una misma cama, debían tener por lo menos un pie puesto en el piso.) Los personajes no podían usar ropa reveladora, sugerir que estaban desnudos (ni siquiera a la distancia o detrás de una cortina), enseñar el ombligo o usar ropa de baile que al hacer algún movimiento exhibiera el cuerpo de manera provocativa.

Como era de esperarse, la rigidez del renovado Código Hays dio lugar a formas también renovadas de violarlo. Las películas, en apariencia, lo cumplían, pero contenían escenas cargadas de tensión sexual. Por ejemplo, la escena en *Gilda,* de Charles Vidor (1946), en la que Rita Hayworth se quita un guante y logra el impacto de un *striptease* de cuerpo entero. Carmen Miranda, Lupe Vélez y Cyd Charisse recurrían a ese tipo de trucos en las coreografías de sus musicales.

Durante los años cuarenta se fue creando un contracódigo para hacer alusión a escenas sexuales. Si, por ejemplo, los personajes se besaban, era común que la cámara se alejara y "mirara" hacia otro lugar (como sugiriendo que lo que seguía era un asunto muy íntimo y que el beso seguramente terminaría en la recámara). El cine negro que distinguió a esos años, de por sí compuesto por códigos y connotaciones, también se valió del lenguaje cifrado para hacer alusión al sexo. Era el caso de las conversaciones ambiguas de la pareja formada por Humphrey Bogart y Lauren Bacall. Una de las más recordadas es el diálogo del "silbido" de la película *To Have and Have Not* (1944), de Howard Hawks, en la que Bacall le pregunta a Bogart si sabe "soplar". (En inglés, la palabra *blow* también es usada como sinónimo de sexo oral.) En las décadas siguientes, Alfred Hitchcock se volvería un experto en la creación de metáforas sexuales. Sin embargo, ya desde los años cuarenta jugaría con los límites trazados por la

censura: en *Notorious* (1946) Ingrid Bergman y Cary Grant rebasaron la marca de tres segundos impuesta por el Código Hays para la duración de un beso.

Fue durante los años cuarenta cuando, por primera vez, un productor y director se atrevería a distribuir una película sin la aprobación de la MPPDA. Gracias a sus millones, Howard Hughes se hizo cargo de la exhibición y la publicidad de su *The Outlaw,* donde Jane Russell aparecía filmada desde todos los ángulos y posiciones indecentes, vestida con ropa que apenas la cubría y prácticamente desafiando cada cláusula del código. A pesar de no tener el sello de autorización —o justo por eso—, la película fue un éxito de taquilla. Esto lanzaría la señal de que un boicot a las películas por parte de quienes promovían la censura no debía ser, al final, un motivo de preocupación.

En *De aquí a la eternidad* (1953), de Fred Zinnemann, el abrazo horizontal entre Deborah Kerr y Burt Lancaster, rodando entrelazados sobre la arena de la playa, dejó claro que en los años cincuenta la censura a las películas comenzaba a agrietarse. Por otro lado, el fin de la Segunda Guerra Mundial sembró en el gobierno —y, por lo tanto, en los poderosos de Hollywood— motivos de preocupación más grandes. La persecución anticomunista emprendida por Joseph McCarthy hizo que la cacería de enemigos políticos reemplazara en importancia a la aplicación del Código Hays.

Mucho más que en las décadas previas, los íconos de los cincuenta exudaban sexualidad: Marlon Brando saltaría a la fama con *Un tranvía llamado deseo* (Elia Kazan, 1951); a James Dean le bastarían dos películas, *Rebelde sin causa* (Nicholas Ray, 1955) y *Gigante* (George Stevens, 1956), para hacer del desafío un nuevo valor social, y en *Una gata sobre el tejado caliente* (Richard Brooks, 1958) Paul Newman prestaría su imagen de virilidad a un personaje que —se sugería— era homosexual. No es casual que ésta haya sido la década en la que los actores —y no sólo las actrices— se

convirtieron en objeto de deseo del público. La energía sexual colectiva estaba a punto de crear una explosión.

En medio del desfase entre la realidad y las apariencias guardadas nació el mito conocido como Marilyn Monroe. La presencia más erótica del cine estadounidense brilló en una década en la que, en teoría, el cine seguía controlando cualquier referencia al deseo carnal. De la mano del director Billy Wilder, que a su vez se divertía burlando las normas del código, Monroe filmó sus películas más provocativas. La ingenuidad y el candor de sus personajes —su retrato de la "rubia tonta"— hacía más complicado censurar sus películas. No había razón, por ejemplo, para que el código prohibiera la exhibición de la escena más famosa de toda su carrera: el momento en *La comezón del séptimo año* (1955) en que el aire de una alcantarilla le vuela la falda y le deja al descubierto las piernas. El ingenio de Wilder también logró que la MPPDA autorizara una película protagonizada por dos hombres vestidos de mujer. En *Una Eva y dos Adanes* (1959), Tony Curtis y Jack Lemmon interpretan a los primeros travestis del cine comercial.

No todas las películas corrieron con la misma suerte. En 1956 llegó a los cines de Estados Unidos *Y Dios creó a la mujer*, de Roger Vadim. La imagen de Brigitte Bardot en bikini permanente (y con apenas veintiún años) probó ser demasiado para los miembros de la Liga Católica de la Decencia. Dos meses antes, *Baby Doll* de Elia Kazan (sobre un hombre casado con una menor de edad) fue boicoteada por su contenido erótico y la revista *Time* la describió como "la película norteamericana más obscena exhibida legalmente".

Hacia finales de la década, la MPPDA despenalizó la exhibición en pantalla de uso de drogas, alusiones a la prostitución y relaciones entre razas distintas. Cuando en 1961 decidió revisar su definición de "relaciones perversas" y permitió que se abordara el tema de la homosexualidad (siempre y cuando fuera tratado "con cuidado, discreción y

control”), el código se fue revelando cada vez más obsoleto y susceptible de ser interpretado como le conviniera a cada quien. En 1964, la MPPDA le dio sello de aprobación a la película *The Pawnbroker,* de Sidney Lumet, en la que una prostituta negra mostraba el pecho desnudo.

En 1968, en medio de un clima de cambios y movimientos sociales, por fin se suspendió la aplicación del Código Hays. La asociación de estudios de Hollywood había cambiado su nombre a Motion Picture Association of America (MPAA). En una decisión que parecía heroica, su nuevo director, Jack Valenti, declaró “eliminada” la censura a las películas. En su lugar, Valenti creó el sistema de clasificaciones: un supuesto guiño de aprobación a la apertura de los nuevos tiempos. En vez de prohibir materiales “inconvenientes”, el sistema le asignaba una letra que serviría como guía y advertencia para el espectador. Era común que un director recibiera “recomendaciones” (sugerencias de corte) que, de llevarse a cabo, le permitirían obtener una clasificación menos severa. Esto era fundamental para contar con el apoyo de los medios y de sus anunciantes. Aunque no era obligatorio para una película obtener una clasificación —a fin de cuentas, la MPAA no era un órgano gubernamental— difícilmente alguna sala se arriesgaría a pasar por alto el “visto bueno” de la asociación. El nuevo aparato de censura, entonces, también involucraba a las salas de cine. Algo para nada nuevo, si se recuerda que la industria del cine nació justo a partir de que productores y empresarios se aliaron para crear espacios dignos de exhibición. Hasta el día de hoy, quienes invierten en instalaciones y quieren ver ganancias de vuelta, cierran filas con los estudios y productores que garanticen un “cine seguro”, y dan la espalda a las películas que, en su opinión, incomodan al público.

Mientras tanto, la *otra* historia —la del cine pernicioso desplazado a la periferia, lejos de la vista de los nuevos consumidores de élite— siguió escribiéndose a lo largo del siglo sin interrupciones y con el mismo vigor.

A mediados de los años cincuenta, la Suprema Corte estadounidense estableció que las películas sobre nudistas o sobre “educación sexual” no eran pornografía sino documentales informativos. Esto alentó la filmación de cintas repletas de gente desnuda, que por ese solo hecho convocaban a un público amplio. Para dejar clara su “intención informativa”, muchas tenían un prólogo en el que aparecía un doctor de bata blanca, que explicaba el propósito noble de lo que se vería a continuación. A estas películas se les llamaba *white coaters* y eran las únicas que podían exhibirse sin correr el riesgo de violar la ley.

Las cintas que no usaban pretextos para hablar de sexo en todas sus variantes llegaron a conocerse como películas “de explotación”. Al contrario de las edificantes, su punto era hablar de sexo en un contexto escandaloso, y filmar en un estilo efectista y saturado de excesos. Fue un género tan popular y prolífico que se dividía según sus temas: sexo ilícito, sexo violento, canibalismo, necrofilia, etcétera. A diferencia de la pornografía pura, el género de explotación tenía cierto argumento que a su vez daba lugar a subgéneros. (Por ejemplo, el de mujeres violadas en busca de venganza.)

Llegados los sesenta, las películas de explotación se exhibían en los llamados *grindhouses:* viejos teatros de *burlesque* llamados así porque sus bailarinas se contoneaban o hacían el *grinding*. Los *grindhouses* se convirtieron en los recintos de la pornografía. No sólo exhibían películas de explotación, sino aquellas que no habían obtenido la aprobación de la MPAA, o los títulos extranjeros que empezaban a llegar al país.

La caída del Código Hays coincidió con la explosión de propuestas “fuera de límite” de directores europeos (y, sobre todo, escandinavos). La película sueca *I Am Curious* (*Yellow*), de Vilgot Sjöman (1967), llamó la atención en todo el mundo por una escena en la que se simulaba una relación sexual. Algunos países, como Finlandia, la prohibieron; otros, como

Alemania, la exhibieron con cortes. Estados Unidos e Inglaterra le asignaron clasificación X, reservada a la pornografía.

A mediados de los sesenta, los periódicos todavía se resistían a publicar anuncios de películas clasificadas “para adultos”, y no todas las películas de arte gozaban de impunidad. Sin embargo, contagiados de la rebeldía de los tiempos, muchos consumidores de cine que nunca habían pensado en asistir a un *grindhouse* empezaron a volverse asiduos. En un contexto de intelectualidad y arte, los *flashes* de vello púbico que aparecían, por ejemplo, en *Blow-Up* (1966), de Michelangelo Antonioni, no podían ser motivo de escándalo o indignación.

Para finales de la década, lo único que seguía manteniendo a raya la pornografía eran las salas de exhibición. Si algo quedó claro en las tres décadas de existencia del Código Hays fue que los cines lujosos, cuidados y céntricos eran lugares reservados para el cine “de buen gusto”. Nadie que entrara a ellos sería tachado de pervertido. Incluso si algunas películas habían engañado al ojo censor, una vez que eran exhibidas en un lugar respetable dejaban de ser un peligro para la reputación del espectador. En realidad, más que sentirse ofendida por el contenido de una película, la mayoría temía ser juzgada por haber mostrado interés en ella al punto de pagar un boleto para verla. Para un grupo de personas, la liberación sexual de la que tanto se hablaba seguía siendo un juego de grupo: algo que se hacía en complicidad con los demás. Hasta para sacudirse prejuicios y pudores venía bien la aprobación social.

El sistema de clasificaciones admitió la pornografía en su mundo aunque fuera asignándole una X castigadora. A partir de entonces, cada vez más directores se animaron a tentar con películas arriesgadas a un público todavía temeroso. Su estrategia fue presentar una versión diluida de la pornografía: sexo semicubierto por telas transparentes,

lentes desenfocados que dejaban ver siluetas, cámaras colocadas en ángulos estratégicos y todo tipo de trucos para sugerir sin mostrar. Nació la pornografía *softcore,* un género vigente hasta hoy.

Una de sus pioneras fue la película *Vixen!* (1968), de Russ Meyer. Meyer ya era un director famoso en su medio. Conocido como el Fellini de la industria del sexo, para entonces llevaba una década financiándose a sí mismo exitosas producciones *softcore*. *Vixen!* fue de las primeras películas en recibir la clasificación X tras el colapso del Código Hays. Su impacto en taquilla fue tal que la 20TH Century Fox decidió contratar a Meyer como uno de sus directores de planta.

Aunque Meyer fue el director más importante del género, muchos otros hicieron carrera en la pornografía *softcore*. Entre ellos, el ahora revalorado Ed Wood, aunque en la mayoría de sus homenajes póstumos —como la biografía dirigida por Tim Burton— rara vez se hace referencia a esa veta de su cine y a películas como *Necromania: A Tale of Weird Love* (1971). Más exitoso y reconocido que Wood, Radley Metzger buscó elevar los estándares del género: dirigió películas *softcore* en las que se preocupaba por la narrativa, mostraba talento en la composición visual y cuidaba la calidad de las locaciones (en su mayoría europeas). Se decía un director influido por Max Ophüls y Orson Welles.

En el último año de la década, los hermanos Jim y Artie Mitchell inauguraron el Cine O'Farrell, en San Francisco, donde proyectarían cine porno producido por ellos mismos. Las películas de los Mitchell harían populares a actores como Paul Thomas y Marilyn Chambers. La *estrella* de cine porno sería una especie venerada durante los años setenta. Su vida personal capturaría la imaginación del público tanto como la de las estrellas del cine permitido.

La creciente infiltración del cine para adultos derivó en "homenajes" financiados por los estudios (algo que no los

libraba de recibir clasificación X). Basada en una novela de Gore Vidal, la película *Myra Breckinridge* (1970), de Michael Sarne, cuenta la historia de un transexual que viaja a Hollywood para reclamar su parte de una herencia familiar. La película fue un fracaso, pero su reparto era una muestra de la confianza que los productores tenían en la normalización del sexo: Raquel Welch hacía el papel del transexual, John Huston interpretaba a su tío —el personaje era, además, un viejo actor de *westerns*— y Mae West, de setenta y siete años, a una representante de actores con insaciable apetito sexual. En una de las escenas más famosas de la película, el personaje de Welch viola con un dildo a un supuesto galán de Hollywood. Un año antes, *Vaquero de medianoche*, de John Schlesinger, había pasado a la historia por ser la primera película con clasificación X en recibir tres Oscares de la Academia (a mejor película, mejor director y mejor guión adaptado) y estar nominada para otros cuatro (entre ellos, mejor actor para Dustin Hoffman y Jon Voight).

En 1971 el periódico *The New York Times* llamó a San Francisco “la capital porno de América”. Las cosas darían un vuelco: el 12 de junio del año siguiente la marquesina de un cine en Times Square anunciaba el estreno de una película llamada *Garganta profunda*. El título no le decía mucho a nadie, mucho menos a un público que, en su mayoría, nunca había escuchado hablar de sexo oral. Hasta que veían la película, entendían que se refería a una chica con el clítoris en la garganta, que alcanzaba el orgasmo a través de la felación. Su director, Gerard Damiano, había trabajado antes en un salón de belleza. Decía que sus clientas se “confesaban” con él y le hablaban de sus frustraciones en el terreno sexual. Después del matrimonio, le decían, el sexo se convertía en una rutina aburrida. A Damiano se le ocurrió que el nicho de las parejas de clase media era una mina de oro aún no explotada por el cine pornográfico. Con sus pocos conocimientos de cine, Damiano reunió a un *crew* y comenzó

a trabajar en una película porno muy parecida a las demás. Un día le comentó a un amigo que necesitaba una actriz para una escena de felación, y éste le respondió que su esposa era “muy buena” para eso. Damiano aceptó, y contrató a Linda Lovelace para hacer una breve aparición. El día que filmó la escena y se dio cuenta de las habilidades de Lovelace, Damiano reescribió el guión. Filmaría una nueva película que girara de principio a fin alrededor de Linda Lovelace practicando sexo oral.

A diferencia de la mayoría de las películas pornográficas, *Garganta profunda* contaba una historia y lo hacía, además, en tono de comedia. Esto permitía que la gente la comentara, incluso en programas de televisión. Personajes como Johnny Carson la usaban en los monólogos con los que abrían sus *shows;* no podía haber señal más rotunda de que la pornografía se había filtrado al poderoso mundo del entretenimiento *mainstream*.

En medio de las campañas para elecciones de medio término, Nixon creyó que una buena estrategia para ganar votos al Partido Republicano era atacar lo que llamaba la “plaga de inmoralidad” que se esparcía por el país. Ya en 1968 el gobierno había encargado un informe para determinar si la pornografía era nociva para la salud mental. Contra toda expectativa, la comisión entregó un documento donde se concluía que no era nociva, e incluso recomendaba derogar las leyes que la perseguían. Nixon ignoró el reporte, reforzó sus ataques en discursos televisados y emprendió una campaña para sanear el país.

La “limpieza” empezaría en Times Square, y qué mejor que en el cine que exhibía *Garganta profunda*. Un grupo de policías arrancó los pósters de la película y borró las letras de la marquesina en un desplante documentado por cámaras de televisión. La sala de cine demandó al gobierno por daños económicos, por lo cual se inició un juicio para determinar si la película era peligrosa. La defensa

argumentaba los valores de promover el placer sexual femenino y la fiscalía descalificaba el orgasmo clitoriano.

Mientras se llegaba a una resolución legal, la película se volvió a proyectar. Un periodista de *The New York Times* analizó la situación en un artículo al que llamó “Porno Chic”. La sola aparición del texto en el periódico más respetado del país fue entendida por el público como un espaldarazo a *Garganta profunda*. Las filas para entrar al cine se extendían hasta tres cuadras y la película convocaba a un promedio de mil setecientos espectadores al día. La gente asistía a verla en parte por curiosidad y en parte motivada por las imágenes de celebridades que iban a ver la película como si se tratara de un gran evento. Frank Sinatra, Warren Beatty, Truman Capote, Bob Woodward y la primera dama Jackie Kennedy —el epítome del buen gusto— aparecían sonrientes en fotografías que lanzaban un mensaje aprobatorio más poderoso que cualquier discurso.

La protagonista, Linda Lovelace, se convirtió en una especie de fetiche colectivo. Aparecía en portadas de revistas como *Esquire*, en los interiores de *Playboy,* y daba entrevistas a todos los medios repitiendo la misma cosa: que la censura le parecía mal.

La película fue declarada obscena por la Suprema Corte. Fue prohibida en veintitrés estados y, aunque Damiano y Lovelace quedaron exentos de cargos, se decidió que el actor Harry Reems debía cumplir una sentencia de cinco años. Gracias al escándalo Watergate (y al informante “Garganta Profunda”), Nixon se vio obligado a renunciar a la presidencia. El regreso al gobierno del Partido Demócrata salvó de la cárcel a Reems.

Como sucedería con otras actrices, Lovelace disfrutó de fama y atención repentinas, para luego decir que había hecho esa película y todas las que le siguieron “a punta de pistola”. Acogida por asociaciones como Mujeres contra la Pornografía, Lovelace se convirtió en estandarte de feministas tan radicales como Andrea Dworkin y Catharine

MacKinnon. Acudía a entrevistas acompañada de Gloria Steinem, quien contestaba las preguntas dirigidas a Lovelace. Cuando finalmente hablaba, Lovelace decía que cada vez que una persona veía *Garganta profunda* estaba siendo testigo de cómo había sido violada.

Personajes como Hugh Hefner, el fundador de la revista *Playboy,* debatían con las feministas en programas de televisión. Se decía sorprendido de que sus compañeras en la lucha por la liberación del sexo al final les dieran la espalda a los hombres y volvieran la lucha en su contra. No sólo eso, sino que habían retomado el lugar de los censores de cine.

Sobre el porqué del éxito de esta película, Vincent Canby, crítico de *The New York Times,* escribió: “Estoy seguro de que si *Garganta profunda* no hubiera captado la atención del público en este punto de la historia, cualquier otra película porno, ni mejor ni peor, lo habría hecho”. Tenía razón —y no —. Es cierto que entonces el desfase entre lo “bien visto” y los deseos secretos y prácticas sexuales de la mayoría de la sociedad era tan grande que no podría sostenerse por mucho tiempo más. Pero si bien la historia de la muchacha con el clítoris en la garganta rompió el dique de contención de la censura en el cine, no sería la película que, sin proponérselo, contenía los ideales de la revolución sexual, proponía romper con los roles sexuales tradicionales y mostraba a una mujer realmente tomando posesión de su cuerpo. Ese mérito le correspondió a *El último tango en París*.

Hace más de cuarenta años, el Movimiento de Liberación Femenina luchaba porque “lo femenino” dejara de ser sinónimo de sumisión y pasividad. Su esfuerzo tuvo frutos en muchas áreas de la vida pública. Sin embargo, la idea de una amazona que debía derrotar al hombre chocaba con las

sutilezas del erotismo y la sexualidad. El retrato de una mujer fresca, libre de culpas y dispuesta a explorar caminos que otros consideraban prohibidos, no vino de la ideología sino de la intuición de un director de cine desligado de ese movimiento. La heroína de la película *El último tango en París* era una mujer espontánea e impredecible, adelantada a su tiempo, que incluso escapaba a los moldes propuestos por el feminismo. A pesar de haber sido un marxista comprometido, Bernardo Bertolucci decidió que esta película no sería un manifiesto político. Tan sólo contaría una historia sobre la atracción de los cuerpos y los miedos que rondan al hombre: la pérdida de la inocencia, lo efímero de las pasiones y la conciencia de la soledad.

Con todo y los malentendidos derivados del hervor ideológico, *El último tango en París* cambió la percepción del público hacia el cine que giraba en torno a la sexualidad. Su estreno se dio en años de radicalismo ideológico, pero también de aires cosmopolitas y deseos de participar en la gran conversación cultural. El nuevo cine, sofisticado y artístico, daba acceso inmediato a ese mundo. Un director europeo formado en la poesía, Bernardo Bertolucci, reunía los requisitos para dar legitimidad a un tema hasta entonces considerado burdo. La gente se acercó a su película con una disposición distinta, y la película cimbró sus conciencias de maneras que muy pocos supieron articular. Su impacto y trascendencia dentro y fuera del cine son pruebas de que el arte —y el cine que habla su lenguaje— es inmune a la ideología y escapa al juicio moral.

La purificación del poder

En un huerto de naranjos, una tarde soleada, un niño pequeño riega las plantas acompañado de su abuelo. El hombre viejo se fatiga y decide sentarse. Junto a su silla hay una mesa en la que descansan una copa de vino y algunas frutas frescas. Observa, amoroso, al niño. "Anthony, ven para acá", le dice, y le quita de las manos el rociador de plantas. Quiere enseñarle un truco. Corta un pedazo de cáscara de naranja, y de espaldas al niño se lo lleva a la boca. Voltea, se levanta de la silla y finge ser un monstruo con dientes de cáscara. El niño lo mira aterrado, a punto de llorar. Su abuelo no lo permite. Cariñoso, lo levanta del suelo y lo carga, reconfortándolo y haciéndole ver que todo es un simple juego. Cuando el niño se tranquiliza, lo pone de nuevo en el piso y todavía en papel de monstruo se hace perseguir por él. Se esconde tras los viñedos. Lo asusta y lo hace reír. Para los dos es una tarde feliz.

El viejo empieza a toser y se tambalea entre las plantas. Se desploma y cae de cara al cielo. El niño cree que es parte del juego y se emociona todavía más. Corre hacia el anciano, y lo rocía con el atomizador. "¡Ouch!", le dice, como esperando que las balas de agua le causen dolor. Después de unos segundos se da cuenta de que no reacciona. Deja el atomizador y corre hacia el interior de la casa. Habrá sido el único testigo de la muerte de su abuelo Vito.

Con un nombre que lo dice todo, “La Cocina del Infierno”, el barrio Hell’s Kitchen de Manhattan fue considerado durante varias décadas un epicentro de la violencia callejera. Ubicado en el lado oeste de Nueva York, no se sabe bien si su apodo le viene de una cierta vecindad, de un edificio con pésima fama o de un barrio londinense del mismo nombre y con muy mala reputación. La primera vez que se le llamó así fue en 1881, por parte de un reportero de *The New York Times* que fue a esa zona para investigar un homicidio múltiple.

Desde mediados del siglo XIX, Hell’s Kitchen fue escenario de luchas entre los grupos de inmigrantes que llegaron a trabajar a la nueva estación de la línea ferroviaria del río Hudson. La construcción de la vía dio pie al desarrollo de fábricas, aserraderos, rastros y viviendas. Durante los años veinte, la Prohibición desarrolló el tipo de economía propio de Hell’s Kitchen. Los contrabandistas de alcohol eran dueños de tantos bares que un residente llegó a declarar a un periódico que en su barrio había más criminales que niños, y eso que había doscientos niños por cuadra.

En el primer año de la década más activa de Hell’s Kitchen, una pareja de inmigrantes napolitanos asentados ahí trajo al mundo a un nuevo miembro de la comunidad. El 15 de octubre de 1920 nació Mario Puzo, un futuro periodista y escritor de ficción. Como su padre era rielero, Mario vivió con sus seis hermanos y hermanas en las bodegas del ferrocarril. Cuando cumplió doce años, el padre abandonó a la familia. Para ayudar a su madre, Mario consiguió trabajo en la Estación Central de Nueva York. A la edad de dieciséis años decidió ser escritor. Cuando estalló la Segunda Guerra Mundial, los deberes con su país lo obligaron a olvidarse durante un tiempo de su vocación.

Durante los trece años que duró la Prohibición en Estados Unidos se consolidaron las redes de crimen organizado que se habían asentado desde principios del siglo. De 1920 a 1933, el contrabando de alcohol fue el negocio más próspero de los gángsters quienes se beneficiaban de todo tipo de actividades ilegales. El cine, un medio recién nacido, no tardó en sacar provecho de las historias de policías y ladrones que de por sí interesaban a un público dividido por la restricción del alcohol.

Todavía en la época del cine mudo, la película de gángsters *The Racket* (1928), de Lewis Milestone, fue nominada a mejor película en la primera premiación de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas. Se basaba en una obra de teatro que denunciaba el contubernio entre el gobierno de Chicago y los contrabandistas y cuya puesta en escena se prohibió en esa ciudad. Para su adaptación al cine, se inventaron algunas locaciones que no existían en las calles de Chicago y se cambiaron los nombres de algunos personajes (aunque no el apellido del gángster protagonista, Nick Scarsi, que hacía alusión a Scarface, el apodo de Al Capone). También la película se prohibió en Chicago. Durante mucho tiempo se creyó que la única copia sobreviviente se había extraviado; luego apareció en la colección del millonario Howard Hughes, su productor. Una tarjeta de diálogo resume por qué la película resultó ser tan incómoda para el gobierno de la ciudad. “No eres mucho mejor que Scarsi”, le dice una mesera a un policía que también viola la ley con tal de someter al criminal.

Desde el estreno en 1931 de la primera película sonora de gángsters, *Little Caesar,* de Mervyn LeRoy, el género floreció gracias a las ambivalencias que siempre han beneficiado a la industria del cine: temas socialmente condenables, tratados de maneras que los vuelven más interesantes que aquello que la vida ordinaria y decente puede ofrecer a un ciudadano común. *Little Caesar* cuenta la historia de un ladrón de poca monta que asciende en los

círculos mafiosos de la era de la Prohibición, y pretende ser una fábula sobre los peligros de la ambición y la ilegalidad. Más que dinero, su protagonista, Rico, quiere poder y reconocimiento; en sus palabras, “ser alguien”. En tanto todo le parece *elegante,* la vanidad y la ostentación lo conducen al precipicio: sobrado de sí mismo, deja que le tomen fotos que se publican en periódicos y se enfurece cuando la prensa lo llama “cobarde” por haberse negado a matar a un amigo. Desde su escondite, llama a un sargento de policía para quejarse del adjetivo. La policía rastrea su llamada, y ése es el principio de su final. El mensaje es claro: la ambición fuera del sistema es un callejón cerrado, y el dinero no puede comprar prestigio y respeto social (una idea reconfortante para un público devastado por los efectos de una economía devastada). *Little Caesar* divierte y advierte: atributos contradictorios, pero centrales en el cine de la era de la Depresión.

La película fue un éxito, prueba de la fascinación que ejerce el espectáculo de la vida ilícita, sobre todo, si se le disfraza de contribución a la sociedad. Ese mismo año se estrenó *El enemigo público,* de William Wellman, otra película fundacional del género, que desde el título ya se presentaba como fábula de ilegalidad. Por si quedaba lugar a dudas, antes de que empezara la acción aparecía en la pantalla una advertencia escrita. En ella se explicaba que *El enemigo público* “intenta describir un ambiente que existe hoy en ciertos estratos de la vida norteamericana, más que glorificar al gángster o al criminal”. A diferencia de *Little Caesar*, Tom Powers (James Cagney, en la primera de sus muchas y célebres encarnaciones de gángsters) vive rodeado de una familia que influye en sus decisiones y reacciones frente a la vida. Por un lado, la madre abnegada que desconoce el origen del dinero que recibe de su hijo; por otro, el hermano recto y honesto que se une al ejército para pelear en la Primera Guerra Mundial. Tom es herido en una balacera callejera, y su estancia en el hospital da pie a una

posible reconciliación entre hermanos. Sus enemigos, sin embargo, lo sacan del hospital. En la última escena de la película, la madre y el hermano recto esperan ansiosos a que los secuestradores lo devuelvan sano y salvo. Llaman al timbre y el hermano honesto, Mike, se apresura a abrir la puerta: el cadáver amortajado de Tom cae de bruces al interior.

Casi veinte años después, el mismo Cagney interpretaría a un mafioso más bien patético, llevado al límite por sus manías, sus excentricidades y sus paranoias. En la película *White Heat,* de Raoul Walsh, hacía el papel de un gángster obsesionado con su propia madre, víctima de brotes psicóticos, y que maltrata a su mujer de todas las formas posibles. Todos temen y desprecian a Cody; no es siquiera un aspirante a la compasión que sus predecesores lograron despertar. La policía es representada como una fuerza organizada y necesaria, la única capaz de detener al criminal. En la última escena, Cody es acorralado en la azotea de una refinería. Cuando dispara a los tanques provoca un incendio en cadena, y muere al grito de “¡Por fin, mamá! ¡En la cima del mundo!”

Nacido en Detroit, Michigan, en 1939, Francis Ford Coppola fue el segundo hijo de Carmine e Italia Coppola, inmigrantes italianos de segunda generación. El padre fue un músico frustrado que en ese momento ocupaba el puesto de flautista en un programa de radio sabatino patrocinado por la marca Ford. De ahí vino el segundo nombre con el que se bautizó a su hijo.

Francis contrajo polio a los diez años de edad. Un médico francés le diagnosticó una parálisis irreversible y, diría después Coppola, le soltó “uno de esos discursos sobre ser un soldado que tiene que entender que nunca más va a caminar”. Durante su convalecencia, Francis no podía recibir

la visita de otros niños. Se entretenía jugando con marionetas y montaba pequeños espectáculos para las pocas personas que iban a verlo. Al año siguiente, su padre desobedeció las instrucciones del médico francés y contrató los servicios de un fisioterapeuta. Después de nueve meses en cama, Francis volvió a caminar.

Al terminar la Segunda Guerra Mundial, Mario Puzo, de veintidós años, se quedó en Alemania trabajando como encargado civil de las relaciones públicas de la Fuerza Área. Un año después regresó a Estados Unidos, estudió en la Nueva Escuela de Investigación Social en Nueva York y tomó clases de literatura y escritura creativa en la Universidad de Columbia. En 1955 publicó la novela *La arena oscura*, ambientada en la posguerra. Diez años después publicó *El peregrino afortunado,* sobre una familia de inmigrantes italianos en un periodo que va de los años veinte hasta la Segunda Guerra Mundial. Su protagonista es una campesina italiana dos veces viuda; habla de su desencanto del *sueño americano* y de sus intentos, muchas veces minados por terceros, de ascender y progresar. Entre una novela y otra, Puzo trabajó como escritor y periodista independiente, y publicó reseñas, cuentos y artículos en revistas y periódicos como *Redbook*, *Book World* y *The New York Times*. Llegó el día en que decidió escribir una novela que le atrajera no sólo la buena crítica que obtuvieron sus primeros trabajos, sino también dinero. Fue así como decidió proponer a la editorial Putnam una novela sobre la mafia italiana.

En los años de adolescencia, su habilidad para tocar la tuba le ganó a Francis Ford Coppola una beca en la Academia

Militar de Nueva York. Francis detestaba el lugar y la manera en que los cadetes mayores “brutalizaban” a los menores. También odiaba el énfasis que la escuela ponía en los deportes. Mientras la mayoría de los alumnos jugaba futbol americano, Francis y sus amigos se pasaban unos a otros una copia maltratada del *Ulises* de James Joyce. Un año y medio después de entrar a la Academia, Coppola se escapó y pasó algunos días vagando por Nueva York.

La película *Nido de ratas,* dirigida por Elia Kazan, llegó a los cines de Estados Unidos en 1954. La protagonizaba el actor Marlon Brando en el papel de un boxeador frustrado que delata a los líderes sindicalistas que corrompen a una comunidad de trabajadores portuarios y se atreve a romper el silencio alrededor de los abusos cometidos por la mafia. Los años en que se filmó y se exhibió fueron también aquellos en los que la “cacería de brujas” del senador Joseph McCarthy contra cualquier supuesto comunista llegó a su punto más alto de persecución y paranoia inducida. McCarthy era apoyado por J. Edgar Hoover, director del FBI, quien tenía enemigos en todas partes pero negaba públicamente la existencia de la mafia. En 1953 se integró al equipo de Hoover el abogado Robert Francis Kennedy, de apenas veintisiete años. El padre de Robert, Joseph, era amigo cercano de McCarthy y uno de los principales donadores para su campaña. A petición del padre el hijo fue contratado como parte del *staff*. Robert, sin embargo, pronto se sintió incómodo y en desacuerdo con los métodos de investigación de McCarthy; a los pocos meses de servicio renunció a su puesto en el Comité de Actividades Antiamericanas.

Tras la caída del macartismo al año siguiente, Robert F. Kennedy salió limpio de todo cargo y con el propósito reforzado de apoyar a la clase trabajadora y a sus familias.

Para demostrarlo, le propuso al senador demócrata John McClellan encabezar un nuevo comité que investigara el crimen organizado, donde él fungiría como consejero en jefe. Su hermano, el senador de Massachusetts, John F. Kennedy, también formaría parte del comité. Robert F. Kennedy probó ser un representante aguerrido del Comité McClellan, que en juicios televisados incriminaba, por nombre y apellido, a los principales jefes de la mafia de aquellos años. Tanto Robert como su hermano John propusieron al Congreso leyes que, por un lado, regularan el periodo de ejercicio de un líder sindical y, por otro, respaldaran a los miembros de los sindicatos en caso de que quisieran denunciar casos de corrupción. Para documentar sus logros Robert F. Kennedy escribió el libro *El enemigo interior: la cruzada del Comité McClellan en contra de Jimmy Hoffa y los sindicatos laborales*. Ningún político antes que él había puesto entre sus prioridades la persecución a la mafia. Kennedy citaba *Nido de ratas* como su inspiración. Esta película, decía, le había hecho prometerse a sí mismo dedicar su vida a pelear por la clase trabajadora estadounidense, explotada por la mafia infiltrada en los sindicatos.

La fuerza de *Nido de ratas* venía, en gran parte, del carisma de Brando, dirigido por el director que lo había descubierto al mundo. En esta película el actor proyectaba la vulnerabilidad y la furia de un muchacho frustrado en sus planes, testigo a la vez del abuso a los demás. Tres años antes, en 1951, su interpretación de Stanley Kowalski en la versión en teatro y luego en cine de *Un tranvía llamado deseo* había sido su boleto a la fama y el principio del mito del “actor animal”. Se decía que el Kowalski de Brando recordaba a un gato salvaje. Las anécdotas de su vida privada reforzaron la imagen del hombre regido y rebasado por sus instintos, cuyo magnetismo sexual y desplantes de arrogancia eran, por un

lado, la materia de la que estaban hechas sus mejores actuaciones y, por otro, acababan poniendo en riesgo la estabilidad de una filmación. Los berrinches y caprichos de Brando eran legendarios en el medio. En la película *Mutiny on the Bounty,* de 1962, el actor consiguió la renuncia del director Carol Reed porque no le gustaba recibir instrucciones de él. Corrían también los rumores de que el actor había contagiado de gonorrea a una buena parte de la población femenina de Tahití, isla donde se filmó la película.

La reticencia de los ejecutivos de Paramount para darle el papel protagónico de su siguiente proyecto, la película *El padrino*, era tanto una estrategia para poner límites a las exigencias de Francis Ford Coppola como una forma de prevenir gastos inesperados. Cuando Robert Evans, el productor, vio la escena en la que Vito Corleone contiene el llanto frente al cadáver de su hijo, reforzó su convicción de que *El padrino* sería un fiasco total. “Ésta es la escena peor hecha y más sobreactuada que he visto”, dijo, echando de menos los gritos de furia que se esperarían de un don de la mafia. “Este chico es un imbécil”, agregó, refiriéndose al joven Coppola. “No puede ni siquiera sacarle a Brando una buena interpretación.”

Cuando Coppola cumplió dieciocho años obtuvo una beca en arte dramático en la Universidad de Hofstra, en Nueva York. Al año siguiente se unió al Departamento de Teatro y encabezó un autodenominado “régimen”: quería arrebatar a la universidad el control del Departamento de Teatro, y ponerlo en manos de los alumnos. Gracias a su popularidad, fue votado presidente de dos grupos de teatro, los cuales fusionó en uno solo, capaz de presentar una producción cada semana. Cuando descubrió que los fondos para producir obras de teatro escolares venían no de la universidad sino de actividades extracurriculares de los alumnos, decidió que el

grupo, y no la Facultad de Teatro, debía administrar los fondos. Eso lo convirtió en el director de todas las producciones. Cuando al año siguiente los directores de la universidad se dieron cuenta de su monopolio, implantaron una regla nueva: ningún estudiante de una misma carrera podría dirigir más de dos producciones al año. Coppola dejó la licenciatura en arte dramático y se inscribió a la licenciatura en inglés. De acuerdo con la nueva medida, podía seguir dirigiendo.

Robert F. Kennedy renunció a sus funciones en el Comité McClellan para apoyar a su hermano John en la candidatura por la presidencia. El padre de ambos, Joseph, había querido ese destino para su hijo Joseph Jr., muerto en la Segunda Guerra Mundial. Su ambición por ser el padre del primer presidente irlandés-americano de Estados Unidos hizo que desplazara sus expectativas hacia su hijo John: gracias a sus múltiples contactos, le aseguró la nominación por parte del Partido Demócrata. Tras una elección cerrada en contienda contra el senador Richard Nixon, John F. Kennedy fue proclamado presidente de Estados Unidos en 1960. John nombró a su hermano Robert fiscal general de la nación, puesto desde el cual éste continuó su programa de desmantelamiento de redes mafiosas. “No es el gángster mismo lo que es preocupante —decía— sino lo que hace a nuestras ciudades, a nuestras comunidades y a nuestro centro moral.” Una y otra vez, Kennedy afirmaba que el crimen organizado se había vuelto un gran negocio en Estados Unidos, que drenaba millones de dólares del capital nacional, contaminando negocios legítimos, sindicatos y hasta el ámbito de los deportes. Ambos hermanos en el poder tenían en su contra al director del FBI. Asociado con miembros de la mafia y un racista de cepa, Hoover se oponía a la agenda Kennedy, tanto por su persecución de las

asociaciones ilegales como por su defensa de los derechos civiles para las minorías. A pesar de que Hoover era víctima de chantaje por parte de la mafia, la cual tenía en su poder fotografías que descubrían su homosexualidad, sometió a John F. Kennedy también al chantaje guardando récord de sus actividades secretas en Cuba y haciéndole saber que si persistía en sus intentos de encarcelar a los líderes del crimen organizado, éstos dirían que habían sido convocados para llevar a cabo el asesinato de Fidel Castro. Gracias a esta amenaza, J. Edgar Hoover conservó su puesto en el FBI.

Para ganarse el apoyo civil en su lucha con las redes del crimen organizado, Robert F. Kennedy quiso reproducir el impacto que había tenido sobre él la película *Nido de ratas*. Se propuso actualizar el argumento con hechos verídicos de la historia estadounidense reciente y le propuso al guionista de la película de Elia Kazan, Budd Schulberg, adaptar su libro *El enemigo interior* para ser llevado a la pantalla. Schulberg aceptó y ambos convencieron al actor Paul Newman de interpretar el papel del joven Robert F. Kennedy.

Durante sus años de adolescencia, el retraído Francis F. Coppola asistió a proyecciones de cine en el Museo de Arte Moderno y se empapó de lecturas sobre técnica cinematográfica. Le interesaba sobre todo la teoría del montaje expuesta por Serguéi y Alexander Pudovkin, a través del famoso experimento Kuleshov. En ese experimento se mostraba el rostro sin expresión de un actor, primero junto a la imagen de un plato de sopa y luego junto a la imagen de un ataúd abierto. Quienes veían estas escenas aseguraban que la primera vez habían observado en el actor un gesto de hambre, y la segunda, uno de tristeza. Apenas cumplió veinte años, Coppola vendió su coche y compró una cámara de 16 mm. Su primer ejercicio en cine fue un cortometraje sobre una madre que pierde a sus hijos

durante un día de campo. En la primera parte, las imágenes sugerían la belleza de un día feliz; en la segunda, cuando después de quedarse dormida la madre se daba cuenta de que estaban perdidos, el entorno se volvía extraño. De acuerdo con la teoría del montaje, Coppola quería demostrar que las mismas imágenes podían ser hermosas o terribles, según la circunstancia del protagonista. Se trataba, decía, de ver “una misma realidad de dos maneras distintas”.

En el otoño de 1960, tras obtener la licenciatura en arte dramático en la Universidad de Hofstra, Coppola ingresó a la escuela de cine de la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA). Su experiencia en todas las áreas de la producción de teatro de Hofstra —la construcción de escenografía, el diseño de iluminación, la dirección de escena— le hizo darse cuenta de que sus compañeros de la UCLA estaban más interesados en la teoría que en la práctica. Cansado de escuchar discusiones interminables, y ansioso por mojarse los pies en la industria del cine, se hizo contratar por el director Roger Corman, famoso por producir películas baratas en serie. Su trabajo para Corman consistiría en editar y doblar al inglés dos películas soviéticas de ciencia ficción. El director, además, quería añadir escenas y monstruos a las películas originales. Coppola construyó monstruos de látex en una tina y grabó los diálogos faltantes sin saber nada de ruso. El trabajo con Roger Corman le resultaba mucho más estimulante que la verborrea de sus compañeros de carrera. “Me pagaban algo así como doscientos dólares por un millón de semanas de trabajo”, comentaría luego. “Era ridículo, pero yo quería estar en esa oficina porque sabía que ahí sí se iban a hacer películas.”

Apenas corrieron rumores del posible rodaje de la película *El enemigo interior*, decenas de mafiosos a lo largo de Estados Unidos intervinieron para que no se llevara a cabo. Los

camioneros sindicados se anticiparon a anunciar que ellos no transportarían la película a los cines de Estados Unidos, y los proyeccionistas de las cientas de salas, también sindicados, advirtieron que no la proyectarían. El productor de la película murió de un paro cardiaco. La película de Robert F. Kennedy nunca se filmó.

El 22 de noviembre de 1963, Robert estaba reunido con algunos representantes de su Comité cuando recibió una llamada telefónica: J. Edgar Hoover le informaba que su hermano John acababa de ser asesinado en Dallas. Cinco años después Robert anunciaría su candidatura a la presidencia; tras resultar ganador en las elecciones primarias de California, fue asesinado también. Una sospecha y una certeza lo atormentaron hasta el día de su muerte: que su hermano John había sido asesinado en represalia por haber perseguido a la mafia (sospecha reforzada por el hecho de que su asesino, Lee Harvey Oswald, tenía vínculos con la Familia de Chicago), y el descubrimiento de que su padre Joseph había hecho una fortuna como contrabandista de alcohol durante la Prohibición y toda su vida había cultivado relaciones con figuras importantes del crimen organizado.

Durante uno de los viajes a Europa en los que acompañó a Roger Corman, Coppola decidió debutar como director. En Dublín, le vendió a un productor inglés los derechos de una película que aún no existía. Con los veinte mil dólares que le dio el productor y veinte mil dólares que puso Roger Corman, Coppola dirigió *Demencia 13,* basada en un guión escrito durante tres noches. En ella, narraba una historia de terror, cuyo fondo era el secreto oscuro guardado por una familia.

Ese mismo año, 1963, el estudio Seven Arts lo contrató como guionista. En menos de un año, pasó de ganar trescientos a mil dólares por semana. Dejó sus estudios en la

UCLA, y el periódico mural lo llamó “vendido”. Coppola explicaba sus diferencias respecto al resto de su generación: “Existía un resentimiento abierto en mi contra: estaba ganando dinero y, en general, la estaba haciendo”. Durante sus años de guionista para Seven Arts ahorró todos sus ingresos siempre con el fin de financiarse su propia película. Cuando llegó a los veinte mil dólares, decidió invertirlos en la bolsa. Sus únicas posibilidades, decía, eran “tener cien mil dólares para hacer una película, o quedarse sin nada”. Tuvo que resignarse a la segunda opción. En la bolsa de valores perdió todo su capital.

Como parte de su trabajo para Seven Arts, Coppola adaptó la novela *Reflejos en un ojo dorado* sobre un coronel que satisface sus perversiones sexuales espiando a su esposa mientras tiene sexo con un soldado joven. Un lector de guiones de Hollywood opinó que el guión de Coppola era “impactante y repulsivo” desde un punto de vista moral, pero, desde un punto de vista dramático, “absolutamente fascinante”. Al estudio le gustó su trabajo, y al año siguiente se le encomendó el guión de la película *Patton,* sobre el general de la Segunda Guerra Mundial considerado por muchos un megalómano sediento de sangre. Arguyendo que no sabía nada del ejército excepto por el año y medio que pasó en una escuela militar, y que nunca había oído nada del militar, Coppola leyó todo lo que encontró sobre él. Concluyó que “el tipo estaba loco” y decidió caracterizarlo como “un hombre fuera de su tiempo, una figura quijotesca”. Esta vez, el retrato amoral de un personaje patético no tuvo tan buena recepción. Al estudio le pareció un guión demasiado atrevido, y canceló su contrato. (Después de seis reescrituras, *Patton* ganó el Oscar al mejor guión en 1971. Coppola decidió no asistir a la premiación.)

La visión ambigua que reflejaban sus guiones se filtró en uno de sus primeros trabajos como director de estudio. En parte por complacer a su padre, que siempre se movió en el círculo de las comedias musicales, y en parte porque creía

que se trataba de una producción cara, Coppola aceptó dirigir el musical de Broadway *Finian's Rainbow.* (En ese rodaje conoció a un estudiante de cine llamado George Lucas, que se convertiría en uno de sus mejores amigos.) Por sus tintes liberales y la denuncia de un racismo encubierto, la historia de un inmigrante irlandés que llega a América había sido un éxito de Broadway durante los años cuarenta. Sin embargo, a veinte de distancia y en plenos años sesenta, la denuncia de la película sonaba ingenua y condescendiente. A pesar de los problemas de una producción barata y de que tuvo que hacerse cargo de los números musicales (el coreógrafo fue despedido a medio rodaje), Coppola se las arregló para hacer el retrato de un inmigrante que sabe sacar ventaja.

"¿Controlan los italianos y los italoamericanos el crimen organizado en Estados Unidos?", se preguntaba el escritor Mario Puzo, en un artículo publicado en el suplemento del fin de semana del periódico *New York Times*, en 1967.

> La respuesta —continuaba Puzo— es un difícil pero firme "sí". La mayoría de los operadores del crimen organizado en este país van a sangrar sangre italiana. El hecho debe ser aceptado, y organizaciones como los grupos de presión italoamericanos le hacen a todos los involucrados un flaco favor.

Más allá de su postura, las razones de Puzo para escribir *El padrino* no habían sido políticas. Después de sufrir un ataque de vesícula biliar y tener que pagar altos gastos médicos, decidió escribir un relato que lo ayudara a recuperar dinero. Recordaba que durante su trabajo como periodista había escuchado varias anécdotas sobre la mafia siciliana. A pesar de sus orígenes italianos, Puzo nunca había conocido a un mafioso: tuvo que recopilar historias y material sobre las familias de la Cosa Nostra establecidas en el este de Estados Unidos. Redactó un proyecto de novela de

veinte cuartillas, que bastaron para que el editor William Targ le ofreciera un adelanto y lo animara a completarla. Cuando uno de los ejecutivos de los estudios Paramount, Peter Bart, se enteró de este trato, propuso comprar los derechos del libro que resultara con el fin de adaptarlo al cine.

Como un proyecto personal, en 1966 Coppola adaptó la novela *You're a Big Boy Now,* del escritor inglés David Benedictus. Cuando Seven Arts se enteró de que había trabajado en un guión propio durante sus tiempos libres, pero aún bajo contrato, lo obligaron a comprometerse a dirigirla para ellos. Molesto por la imposición (él quería que su productor fuera Corman), pero calculando que al final saldría beneficiado, Coppola aceptó filmar su primera película comercial con un presupuesto de ochocientos mil dólares. Filmada en veintinueve días, *You're a Big Boy Now* recreaba algunas de las aventuras que vivió, de adolescente, cuando escapó de la escuela militar. Financiada por un estudio y seleccionada para la competencia oficial del Festival de Cannes, fue también su tesis de graduación en la UCLA. Era la primera vez en la historia del cine que un alumno universitario obtenía su diploma con una película producida por un estudio de Hollywood.

Dos años después de que el presidente Lyndon B. Johnson decidiera llevar a cabo "todas las acciones necesarias para detener cualquier ataque a las fuerzas de Estados Unidos" y que esto se tradujera en un bombardeo aéreo continuo a Vietnam del Norte, el secretario de Defensa, Robert McNamara, declaró ante el Congreso que los bombardeos no

habían servido para nada y que la moral y la economía norvietnamitas se mantenían intactas. Al año siguiente, 1968, un ataque inesperado al ejército estadounidense en Saigón puso en evidencia la vulnerabilidad de las tropas. Este hecho deterioró, todavía más, la esperanza que tenía el país de que la guerra terminara pronto. En marzo de ese año, Johnson anunció que no buscaría la nominación de su partido para ser reelecto presidente. Entabló negociaciones secretas en París con los representantes de Vietnam del Norte y pronto se hizo pública la intención de poner fin a la larga y costosa guerra.

La nación norteamericana estaba cada vez más unida en su rechazo a la intervención en Vietnam; las protestas en contra se gestaban en los campus universitarios y muy pronto se extendieron a las principales ciudades de Estados Unidos. La protesta más importante se dio ese año, en Chicago, durante la Convención Nacional del Partido Demócrata. A pesar de las conversaciones de París, y por un margen mínimo de ventaja, el republicano Richard Nixon le arrebató al Partido Demócrata la presidencia del país. Durante su campaña, Nixon obtuvo información secreta de las pláticas de paz de 1968 entre representantes de la administración de Lyndon B. Johnson y la delegación de Vietnam del Norte. La obtuvo de su director de campaña, John Mitchell (que sería designado fiscal general de la nación), quien a su vez la obtuvo de Henry Kissinger, el hombre que aconsejaría al presidente prolongar la guerra, y que, por encima de él, definiría los rumbos políticos y bélicos del país.

“No sé si estoy totalmente satisfecho con el lugar al que todo esto me ha llevado”, dijo Francis Ford Coppola en 1968, año en que los jóvenes de su edad marchaban por las calles manifestándose en contra de la autoridad. Pero Coppola se

refería al cine, y a su plan de sacar provecho de sus roces con el monstruo al que llamaba “el sistema”. Es decir, los estudios poderosos, en ese entonces entre seducidos y asustados por el surgimiento de directores jóvenes, estudiantes de escuelas de cine que décadas anteriores jamás habrían conseguido trabajo dentro de la industria. En esos años, en cambio, los directores —más que los actores— eran las verdaderas estrellas de las películas. Y, entre ellos, Coppola era considerado el pionero. Pretendía cambiar las reglas viejas del sistema, y hacerlo desde adentro. Era su móvil (o su pretexto) para hacer pactos, relaciones y películas por encargo. “De verdad creo que podría hacer una película importante”, —afirmaba—. “Puede ser que me lleve diez años, pero siento que es posible.”

Por primera vez en la historia del género, la película *Bonnie and Clyde,* de Arthur Penn, presentó a sus criminales protagonistas como verdaderos héroes: no compensaba la brutalidad de sus muertes con mensajes sobre la restauración del orden, con moralejas sobre la inconveniencia de vivir fuera de la ley, ni con personajes más honestos o simpáticos que los bandoleros. Situada en la era de la Depresión, pero estrenada en 1967, *Bonnie and Clyde* era un retrato del desencanto experimentado por los ciudadanos que se sentían traicionados por su sistema.

Con todo y su aura de héroes, Bonnie y Clyde eran personajes vistos desde fuera. El público era testigo de la desgracia de su vida y su muerte —quizá hasta empatizaba con su rebeldía— pero el mundo que habitaban y los escenarios por los que se movían no eran lugares familiares para el espectador. Cuando al año siguiente Paramount lanzó *The Brotherhood,* de Martin Ritt, una historia sobre mafiosos sicilianos establecidos en Estados Unidos, la película fue un fracaso de taquilla. Escenas filmadas en Sicilia y Nueva York,

desacuerdos entre el hermano mayor (Kirk Douglas) y el menor (Alex Cord) sobre cómo perpetuar la tradición familiar; el involucramiento de éste en el *negocio* (a pesar de su educación universitaria y de haber peleado en Vietnam); el retrato de una vieja guardia de gángsters que se opone a nuevas formas de operar, y, en fin, códigos de honor violados que desembocan en fratricidio, no consiguieron despertar en el público el mismo interés que un año antes les habían provocado las aventuras de Bonnie y Clyde.

Los mismos ingredientes de *The Brotherhood,* pero preparados de una forma distinta, serían paladeados por ese mismo público cuatro años después. Situada en los años cuarenta, *El padrino* hacía un retrato de la mafia siciliana establecida en Estados Unidos a través de una saga familiar. La novela que la inspiró narra la llegada del niño Vito Corleone a Nueva York a principios del siglo XX, su ascenso al poder mediante la venta de protección a otros inmigrantes y el posicionamiento de su familia como una de las más poderosas del crimen organizado. Primera parte de una trilogía, *El padrino* contaba cómo un intento de asesinar a Vito desencadenaba una guerra entre los jefes de la mafia, lo que obligaba a su hijo Michael —un héroe de guerra avergonzado por las actividades de su familia— a relevarlo en el poder.

En el turbulento 68, otras manifestaciones corrían paralelas a las protestas contra la guerra de Vietnam. Durante el concurso Miss Estados Unidos celebrado ese año en Atlantic City, un grupo de feministas radicales coronaron a un borrego con el codiciado título. Según ellas, en esos certámenes las mujeres “eran juzgadas como animales en una feria de ganado”. Otras se encadenaron a una muñeca Miss Estados Unidos gigante con el propósito de ilustrar la sumisión de las mujeres a estándares tradicionales de

belleza, y unas más arrojaron todo tipo de “instrumentos de tortura femenina” —*brassières,* zapatos de tacón alto, pestañas falsas, ejemplares de la revista *Cosmopolitan*— dentro del “Bote de Basura de la Libertad”. En el Centro de Convenciones donde se llevó a cabo el concurso, se escucharon gritos de “¡Libertad para las mujeres!” y “¡Viva la liberación femenina!” Esto atrajo la atención de los medios, de por sí dedicados a cubrir las protestas políticas y raciales. Para dejar todavía más claro el mensaje, algunas de las mujeres que protestaban en Atlantic City se negaron a hablar con los periodistas. ¿La razón? Que en su mayoría eran hombres.

Con el dinero obtenido de *Finian’s Rainbow*, Coppola decidió dirigir su película más personal hasta ese momento: *The Rain People,* basada en una historia que escribió en la universidad sobre tres esposas que abandonan a sus maridos. La película narra la historia de una mujer que escapa de sus responsabilidades domésticas, inspirada en un recuerdo de infancia de cuando sus padres tuvieron una pelea y su madre se escondió durante dos días en casa de su hermana. Para hacer la película, Coppola renunció a su lucrativa carrera como guionista. A sabiendas de que el musical no ganaría dinero en taquilla, él mismo hizo correr el rumor de que estaba filmando una película a escondidas. El nuevo director de Warner temió que firmara un contrato con otro estudio y le ofreció financiar su película sin haber leído el guión. Coppola aceptó y le prometió un sueldo a su nuevo amigo George Lucas para que filmara el *making of* de *The Rain People*. (Lucas, mientras tanto, se dedicó a escribir el guión de una película llamada *THX 1138*.) En abril de 1968 Coppola inició el rodaje de *The Rain People*. El equipo salió de Nueva Jersey y viajó por Pensilvania, Virginia, Tennessee, Kentucky y Nebraska. De los 750 mil dólares que Warner

invirtió, Coppola cobró sólo 50 mil por escribir, dirigir y editar la película. Con el resto del dinero se ocupó de los gastos y pagó el salario de veinte personas, entre actores y técnicos, durante los cinco meses que duró el rodaje. De paso, utilizó su dinero para comprar equipo de cine. Tanto él como el resto de los hombres con barba que formaban parte del equipo de rodaje decidieron rasurarse para aparentar respetabilidad. Sabían que era la única forma de obtener los permisos para filmar en las locaciones que elegían en el camino.

Al terminar el rodaje de la película, feliz con la experiencia de haber filmado a su antojo, Coppola decidió fundar una compañía de producción independiente que cobijara a una comunidad de directores jóvenes, libres de hacer cine sin las presiones e interferencias de los grandes estudios de Hollywood. Declaró que su compromiso inmediato era producir para Warner la película de su amigo George Lucas: “Nos vamos a ir a Japón, o adonde sea, y George la va a dirigir a su manera”, —dijo—. “Le estoy dando toda mi fuerza. Le voy a decir al estudio ‘Si me quieren a mí, tienen que darle a George Lucas su oportunidad’.” Otra de sus formas de exorcizar las culpas que le generaba pactar con los grandes estudios era asumiendo el rol de tutor generoso. De padrino protector.

Con una campaña que prometía orden, legalidad y un acuerdo de paz “honroso” que pusiera fin a la guerra de Vietnam, el nada carismático Richard Nixon fue nombrado presidente en 1969. Sin embargo, dos hombres de su gabinete truncarían los proyectos trazados por las administraciones previas (la persecución a la mafia y el fin de la guerra de Vietnam). Uno de ellos era John Mitchell, su antiguo director de campaña y nuevo fiscal general de la nación. A pesar de que el Congreso aprobó las leyes

diseñadas para dar seguimiento a la persecución del crimen organizado emprendida por los Kennedy, Mitchell se negó a aplicarlas. Puede ser que se sintiera vinculado con los perseguidos: cuatro años más tarde, durante los juicios en contra de Nixon por su espionaje a las oficinas del Partido Demócrata, Mitchell fue encarcelado por cargos de fraude y actividades ilegales.

El otro era Henry Kissinger. Primero designado asesor de Seguridad Nacional y luego secretario de Estado, Kissinger aconsejó a Nixon el bombardeo secreto de Camboya, con la finalidad de destruir rutas comunistas de provisión y bases militares del Vietcong. Kissinger alegaba que los comunistas sólo respetaban la fuerza y que sólo negociarían la paz si le temían al *presidente loco*. Kissinger diseñó para su jefe la imagen de un líder peligroso, casi psicótico, como estrategia para infundir miedo alrededor del mundo. Él, a su vez, daba la cara como el mediador sensato. Conocido como la "Operación Desayuno", el bombardeo se hizo a escondidas del Congreso y de toda la población estadounidense.

Kissinger sería el único miembro del gabinete de Nixon que saldría "limpio" del escándalo Watergate: la estrategia torpe y la falta de objetivos claros en la operación de espionaje habían sido demasiado vulgares en comparación con las formas de operar del secretario de Estado. Refinado y carismático, sus maniobras eran sutiles pero mucho más efectivas. Además, las disfrazaba de causas nobles y por el bien del país.

El 13 de diciembre de 1969 se inauguró la compañía American Zoetrope, en San Francisco, California. El director era Francis Ford Coppola, y el vicepresidente, George Lucas. Convencido por Coppola de que *THX 1138*, el guión de Lucas, estaba a punto de filmarse, Warner accedió a financiar los siguientes cinco proyectos de Zoetrope. Sólo

Coppola y Lucas sabían que, de fallar su proyecto de producción independiente, Warner tenía el derecho de exigirles que reembolsaran el dinero del equipo comprado por el estudio.

Durante su primer año de operaciones, Zoetrope perdió casi cuarenta mil dólares en equipo que, poco a poco, fue desapareciendo de las instalaciones. Algunos de los directores que formaban parte de Zoetrope se quejaban de no obtener nada a cambio por su trabajo; a otros les molestaba la manía de Coppola de intervenir en cada proyecto. A pesar de haber obtenido los premios a mejor película y mejor director en el Festival de San Sebastián, *The Rain People* fue un fracaso en taquilla. Al mismo tiempo, la película de George Lucas decepcionó a los ejecutivos de Warner que habían invertido en Zoetrope. Dos guiones puestos a consideración por Coppola —*Apocalypse Now* y *La conversación*— también fueron rechazados por el estudio. Todo apuntaba a que Zoetrope tendría que reponer a Warner el capital invertido. En 1970, la deuda de la compañía rondaba los seiscientos mil dólares.

(Sentados en un jardín, padre e hijo conversan sobre los deberes que el primero habrá de heredar al segundo.)
VITO (melancólico): No hubo suficiente tiempo, Michael. No hubo suficiente tiempo.
MICHAEL: Ya llegaremos, papá. Ya llegaremos.
(Vito se acerca su hijo y lo besa en la mejilla.)

Entre muchas otras cosas, las movilizaciones de los años sesenta nacieron del deseo de dar la espalda a la autoridad. Padres, maestros, instituciones y, en última instancia, gobierno y presidente, formaban un eje de poder vertical al cual se atribuía la desmoralización del país. La campaña de Richard Nixon, sin embargo, conquistó a los votantes por su promesa de devolver el orden y la estabilidad. Reacción,

conservadurismo, rigidez y paternalismo se presentaron ante un país fragmentado como posibles soluciones al caos.

Con la revelación de que el presidente, aconsejado por su secretario de Estado, había faltado a su promesa de terminar la guerra de Vietnam, de que además se lo había ocultado al Congreso y a la nación entera, y con la evidencia de que la sociedad seguía tan dividida como antes, a principios de los años setenta coexistía en Estados Unidos lo peor de varios mundos. La gente seguía esperando el regreso de la estabilidad y la paz.

La escena de *El padrino* en la que Vito Corleone, viejo, enfermo y cansado, le da instrucciones a Michael sobre cómo sucederlo en el poder no fue escrita por Francis Ford Coppola ni por Mario Puzo, sino por el guionista Robert Towne, conocido por tejer escenas con hilos finos y a quien el director recurrió a sabiendas de que la conversación final entre Vito y su hijo Michael era uno de los caballos de Troya incluidos en la película.

> En los setenta —diría Towne— sentíamos que las familias se estaban desintegrando, y que nuestra familia nacional, encabezada por la familia de la Casa Blanca, estaba llena de gente que se apuñalaba por la espalda. En *El padrino* teníamos un modelo de familia que permanecía unida, cuyos miembros daban su vida uno por el otro. En ese sentido era una película muy reaccionaria: una expresión perversa de una tradición cultural perdida y anhelada.

Que *El padrino* no hiciera una crítica ideológica abierta y que fuera a la vez un dardo contra el modelo político de sus tiempos, podía deberse a que el propio Coppola era un hombre sin filiación política clara pero con posturas muy definidas con respecto al poder. A pesar de haber participado en la gran manifestación nacional en contra de la guerra de Vietnam, luego admitiría que hasta que se embarcó en la investigación de su película *Apocalypse Now* entendió a profundidad los temas de la protesta. “En términos políticos —diría en una entrevista— nadie sabe quién soy, incluyéndome a mí. Amigos ultrarradicales y muy articulados

me critican por vivir en una casa grande y lujosa. Aparentemente creen que el mundo sería un mejor lugar si me mudara a una choza.”

La indefinición política de Coppola tenía que ver con su rechazo a la autoridad y con la denuncia de una sociedad que se pensaba progresista y a la vez se dejaba seducir por escenas de tradición y raigambre. Su intuición de que a principios de los setenta la conciencia colectiva de su país descansaba sobre esta ambivalencia, permitió que *El padrino* saciara deseos inconscientes de reunificación. En apariencia desvinculada del contexto político de la época en que se estrenó y sin dardos que apuntaran hacia un blanco obvio, *El padrino* acabó siendo una crítica fuerte al poder de la derecha desde una trinchera conservadora. Con su trama situada en la década de los cuarenta, cuando los valores tradicionales aún no eran considerados nocivos para la sociedad, *El padrino* despertaba en su público nostalgia por un pasado mejor. La ternura y la luz cálida que dan tono a la escena en la que Vito platica con su hijo Michael, y se lamenta por no haberle heredado una posición digna, hicieron que nociones como el relevo patriarcal del poder fueran no sólo tolerados sino deseables. La sociedad que había pasado una década queriendo “enterrar” a la generación anterior ahora se conmovía ante la idea de continuidad.

A los ejecutivos de Paramount no les interesaba explorar la vida familiar de los Corleone, protagonistas de la novela de Mario Puzo que planeaban llevar al cine. Les interesaba, en cambio, evitar que *El padrino* repitiera el fracaso en taquilla de *The Brotherhood,* su fallida contribución al de por sí moribundo género de gángsters. A pesar de que *El padrino*, la novela, se había convertido en *bestseller* desde que empezó a circular, Paramount compró los derechos con

vistas a hacer una película barata. Peter Bart, Al Ruddy y Robert Evans, los productores a cargo, consideraron y desecharon varios nombres de posibles directores del proyecto. Los que les parecían adecuados decían tener compromisos o simplemente declinaban. Uno de ellos fue Costa Gavras, a quien le entusiasmaba que la novela criticara el capitalismo, pero le parecía demasiado "americana" para su gusto. Después de revisar decenas y decenas de películas clásicas del género, se dieron cuenta de que todas habían sido escritas o dirigidas por judíos, y pensaron que una buena apuesta sería contratar a un director italiano. Sin embargo, a finales de los años sesenta no conocían a un solo director italoamericano con credibilidad. Consideraron como última opción al joven Francis Ford Coppola: prácticamente desconocido, pero cuyo apellido y herencia italianos podían ser una buena arma para enfrentar las protestas de las ligas defensoras de italoamericanos en Nueva York. Les parecía, también, que los recientes fracasos en taquilla de Coppola lo harían aceptar la oferta a cambio de un sueldo bajo. Cuando la novela llegó a los trece millones de ejemplares vendidos, Evans llamó por teléfono a Coppola y le propuso dirigir la versión cinematográfica. Coppola rechazó la oferta. El libro le parecía vulgar y, a su parecer, una película basada en él no tenía nada que ver con su visión del cine. Evans enfureció: "Este hombre no está en condiciones de que le produzcan ni una caricatura, y se niega a dirigir *El padrino*". Coppola, por su parte, le dijo a su padre Carmine: "Estuve ayer todo el día en Paramount. Quieren que dirija un pedazo de basura. No quiero hacerlo. Yo quiero hacer películas de arte".

Su amigo George Lucas, con quien compartía el fracaso de Zoetrope, le hizo ver el callejón sin salida en el que ambos estaban atrapados: "No veo muchas opciones, Francis. Estamos endeudados, Warner quiere su dinero de vuelta y tú necesitas un trabajo".

“Yo no soy mi familia, Kay.”
(Michael Corleone, a su futura esposa.)

El eslogan “Amor es nunca tener que pedir perdón”, la sonrisa chueca de Ali MacGraw y los bucles de oro de Ryan O’Neal ayudaron a que la película *Historia de amor* calara hondo en la sensibilidad juvenil de 1970. Gracias a que el feminismo beligerante de la década previa se había filtrado a esferas menos radicalizadas de la sociedad, *Historia de amor* daba la impresión de ser una película para mujeres liberadas y fuertes. Desde su aparente progresismo, *Historia de amor* presentaba a un tipo de mujer independiente, participativa, que rechazaba los viejos valores, y que en cada uno de sus diálogos retaba las convenciones del modelo patriarcal. Sin embargo, más allá de eso, conquistaba a su público desde el infalible chantaje sentimental y una historia de amor convencional: las cosas que atraen a un público en busca de esparcimiento y paz. Ali MacGraw fue portada de decenas de revistas y por su causa se saturaron las solicitudes de ingreso a la universidad en la que estudiaba su personaje.

Historia de amor era la prueba de cómo un movimiento social podía convertirse en moda; tanto, que salvó a los estudios Paramount de la bancarrota. Robert Evans, el jefe de producción de los estudios, estaba por ese motivo en los cuernos de la luna. A partir de entonces, pudo proponer a Paramount los proyectos que le vinieran en gana. Su mayor ganancia, sin embargo, había sido conquistar a la estrella de la película y casarse con ella. Robert Evans y Ali MacGraw —jóvenes, guapos y ahora millonarios— formaban la pareja más poderosa del medio.

Sentada junto a su marido, MacGraw asistió a la noche del estreno de *El padrino*. Con todo y sus mujeres golpeadas, recluidas en la cocina, que guardan silencio en las mesas y que nunca, por ninguna razón, deben fisgonear en los

motivos y negocios de sus maridos, la familia Corleone conquistaba a un público —MacGraw y sus *fans* incluidos— que decía estar a favor de la liberación femenina.

En una primera lectura, la película de Coppola presentaba a las mujeres como poco más que amas de casa; pilares de la familia, pero ajenas a todo lo demás. El día de su espectacular boda, Connie Corleone no se imagina la infelicidad que le espera. Carlo, su marido, resulta ser un mujeriego que la maltrata y humilla. En una escena de la película, ella le reclama que su amante lo llame por teléfono y encima le deje recados. Carlo, furioso, se quita el cinturón y la corretea por toda la casa, alcanzándola a golpes. Le pega incluso en el vientre, a pesar de su embarazo avanzado. A Connie sólo la defiende su colérico hermano Sonny, quien a su vez engaña a su esposa con una de las damas de honor de la boda. La madre del clan, la esposa de Vito Corleone, aceptó el acuerdo tácito de jamás cuestionar a su marido por la naturaleza de sus negocios. De Kay, la futura esposa de Michael, se espera exactamente lo mismo. Al principio esto no es un problema, porque Michael no tiene secretos que esconder. Sin embargo, la última escena de la película le hace ver que las cosas han cambiado: afuera del despacho de Michael, Kay observa horrorizada cómo los gatilleros besan la mano de su marido en señal de que lo reconocen como el nuevo jefe de la mafia. La puerta de la oficina se cierra y ella comprende cuál será en adelante su lugar dentro de la familia.

Ubicada en los años cuarenta, y basada en el modelo italiano de tradición familiar, esta representación tenía bases en la realidad. Sin embargo, *El padrino* también contaba una historia de emancipación femenina: no a través de una trama menor, sino al centro de la historia de la sucesión familiar. La diferencia es que no lo hacía de la manera más obvia, definiendo “lo femenino” como un atributo exclusivo de la mujer. De un héroe de guerra pacífico a un gángster intransigente, Michael Corleone se despoja de su

personalidad pasiva —o femenina, según se vea— para emerger como la fuerza que tomará las riendas del negocio familiar.

Sensato, delicado y, a diferencia de sus hermanos y su cuñado, con una perspectiva romántica del noviazgo y el matrimonio, Michael es la excepción en una familia de machos. Le disgusta la violencia gratuita que es la base del negocio de su familia (él es un veterano de guerra, pero ahí la violencia es un deber); su actitud distanciada y pasiva lo convierten en el blanco de las burlas de sus hermanos, pero también en el hijo en el que Vito ve una posibilidad de redención familiar. Michael es puro, transparente, tranquilo: el hijo que ha preservado su virginidad criminal. El actor Al Pacino vistió a su personaje con atributos como la estrategia, la persuasión y el cálculo: habilidades tradicionalmente asociadas con la feminidad. El propio Coppola decía que era difícil penetrar en la cabeza de Michael Corleone: “Es un maestro de la manipulación”.

Michael y su padre Vito son los criminales más sensibles de su estirpe cinematográfica. Si el personaje del hijo reúne los atributos de lo femenino —la pérdida de la inocencia, la fragilidad que se fortalece, el cálculo y la intuición—, el padre es un modelo de elegancia y delicadeza. En la primera parte de *El padrino*, Coppola elige representar sólo los años de madurez del don, cuando su edad y su estatus lo eximen de mancharse las manos de sangre. El Vito asesino y violento sería representado dos años más tarde por el actor Robert de Niro, en la secuela donde se narra la infancia del patriarca, el trauma de sus orígenes y el rencor y el deseo de venganza que explican el poderío del clan Corleone. Por otro lado, la actuación de Marlon Brando —implosiva, serena, en apariencia sentimental— hace posible que el asesino de asesinos sea percibido por el público como un viejo noble. Vito Corleone será el hombre que llora la muerte de su hijo y jura no vengarla; que cumple todas sus promesas y juega con gatitos y niños que confían ciegamente en él.

Estos dos retratos —el hijo frágil que saca a relucir su fuerza y el padre que no teme mostrar sus emociones— apelaron a la sensibilidad feminista de los tiempos. Michael y Vito Corleone echaron por tierra la idea de un poder viril por definición.

Ante la urgencia de liquidar las deudas de Zoetrope, George Lucas y Carmine Coppola convencieron a Francis de dirigir *El padrino*. Éste aceptó, aunque contrariado. Lucas le recomendó que no tratara de ganarle una partida de póquer al diablo, que permitiera que el estudio hiciera la película por él y que no tratara de hacer de *El padrino* "una de sus películas".

Tras oír los consejos de su amigo, lo primero que hizo Coppola fue imponerle al estudio una lista de condiciones. Primero negoció el presupuesto más alto posible y exigió que la película se situara en los años cuarenta, cosa que disparaba aún más los costos de producción. Esto eliminaba de golpe la intención original del estudio de hacer una película de segundo nivel. Luego dejó claro que no quería hacer una película sobre gángsteres organizados. Después de tres días de negociaciones, Peter Bart no tuvo otra opción que informarle a Robert Evans que Coppola quería hacer "una crónica familiar". La primera reacción del jefe de producción fue ordenar que se olvidaran de contratar a ese director. Después reconsideró: a fin de cuentas, Coppola era italiano y les quedaba muy poco tiempo para encontrar un sustituto. Al día siguiente de su contratación, Coppola y su familia se embarcaron hacia Europa para celebrar el trato y tomar unas vacaciones antes de ponerse a trabajar.

Cuando el guión escrito por Puzo estuvo en manos de Coppola, lo primero que éste hizo fue quitar las subtramas que distrajeran del tema de la sucesión patriarcal. El director siempre negó la idea de que estaba filmando una película

sobre la mafia. “*El padrino* es una fábula sobre un rey y sus tres hijos”, —dijo en alguna entrevista—. “Podría haber sido una película sobre los Kennedy.”

Hacia el final de la cinta, Michael Corleone accede a la petición de su hermana Connie de ser el *padrino* de bautizo de su hijo recién nacido. Para entonces, su padre Vito ha muerto y él ha ocupado su lugar en el clan. Michael, por lo tanto, será padrino por partida doble: dentro de la tradición de la mafia siciliana y en el contexto del ritual católico. En la ya famosa escena del bautizo, Coppola intercala escenas de la ceremonia religiosa con las del asesinato de los jefes de la mafia rivales de Michael: una forma de trazar paralelos entre crimen y religiosidad. El niño bautizado en esas escenas de la película era en realidad una niña: se llamaba Sofía, y era la hija recién nacida del director. Su esposa, Eleanor, fue llevada de emergencia al hospital el día en que se filmaba la boda de Connie Corleone, durante la cual su hermano Sonny se encierra en un cuarto de la casa y tiene sexo con una de las damas de honor. El personaje del hijo que resulta de esta relación sería interpretado diecinueve años después por el actor Andy García, en el papel de Vincent Mancini. En *El padrino III*, Vincent corteja a Mary, hija de Michael Corleone (que interpretada por Sofía Coppola había debutado en la saga pocos días después de nacer).

La mezcla de álbumes familiares de los Coppola y los Corleone sería, en algunos casos, coincidencia y, en otros, una decisión consciente del director. La inclusión de su propia hija en la escena del bautizo, de su hermana Talia Shire en el papel de Connie, o la construcción del personaje de Kay basado en su esposa Eleanor —una mujer al margen de los “asuntos” de la familia, paralelo que la actriz Diane Keaton le hizo notar a Eleanor—, fue la forma en la que Coppola se apropió de un tema impuesto por un grupo de ejecutivos a quienes él consideraba la verdadera organización corrupta, sin principios ni eje emocional.

Coppola procuraba que los ensayos transcurrieran en medio de comidas y reuniones relajadas, para que esa convivencia se reflejara en la película. Sin que los actores se dieran cuenta, el director creó las dinámicas de la familia Corleone alrededor de la mesa en la que se sentaban a ensayar. “En *El padrino* —dijo Robert Duvall, que interpretaba al *consigliere* Tom Hagen— Coppola mostró que el principio y el fin del mundo era la unión familiar, sin importar el estilo de vida o la profesión.” James Caan, que hacía el papel del colérico Sonny, decía que el público “le perdonaba todo a los Corleone sólo porque lo hacían en bien de la familia”. Coppola, simplemente, llegaría a describir *El padrino* como “el video casero más largo de la historia”.

Al hacer de la novela de Puzo la historia de una saga familiar, y mezclar los hilos de su vida familiar con la de personajes hasta entonces asociados con el crimen, Coppola tocó una llaga en la conciencia colectiva de su país: el anhelo de la familia perdida y el deseo de reintegración generacional.

En la historia que se proponía contar, los Corleone no serían criminales sino miembros de una familia unida. Una vez que redefinió los atributos de sus personajes, Coppola tuvo claro cuáles eran los actores ideales para interpretarlos: un problema que los ejecutivos de Paramount no habían contemplado todavía. Coppola siempre quiso que Marlon Brando interpretara a Vito Corleone. En una junta en la que se reunieron él, Robert Evans y varios abogados, Stanley Jaffe, el presidente de los estudios, hizo saber su opinión: “Les aseguro que Marlon Brando nunca va a aparecer en esta película; más aún, no voy a permitir que se siga discutiendo el asunto”. Jaffe poseía los atributos de un líder de la época: autoritario, impositivo y enérgico. Un capo de verdad. Ninguno de los presentes cuestionó su decisión.

Coppola pidió cinco minutos para exponer los motivos por los que creía que Brando era el único actor capaz de interpretar el papel; cuando terminó de hablar, fingió un colapso y se dejó caer al piso. Jaffe se dio cuenta de que se enfrentaba a una persona todavía más necia que él. Le daría una oportunidad, imponiéndole una condición tramposa: a sabiendas de que Brando no toleraría que su talento se pusiera en duda, Jaffe le exigió a Coppola que sometiera al actor a una prueba de cámara.

Sin saber nada de esto, Brando le confesó a Coppola que no estaba seguro de su capacidad para interpretar a un don de la mafia. El director, que hasta ese momento no había encontrado la mejor manera de decirle que necesitaba una prueba, le dijo que no se preocupara, que entendía su inseguridad, y le propuso grabar un ensayo en la intimidad de su casa. Con cámara de video en mano, Coppola visitó a Brando acompañado de un operador y de un barbero italiano que interpretaría el papel de Bonasera (el hombre que en la primera escena de la película le pide a Vito Corleone venganza para su hija ultrajada). Cuando llegaron a la puerta, Coppola le dijo al barbero que esperara un momento afuera. El actor recibió al director y a su asistente de cámara, y los pasó a la sala; traía puesto un quimono y llevaba el pelo recogido en una cola de caballo. Coppola prendió la cámara y empezó a grabar. Brando se embarró el pelo con grasa negra para bolear zapatos y se puso un bigotito falso. Por último, se llenó la boca con bolas de Kleenex. “Quiero ser como un *bulldog*”, dijo. Coppola llamó al actor que esperaba afuera y le pidió que repitiera el monólogo sobre la ineficacia de las instituciones y la justicia estadounidense que habían preparado para el ensayo. Brando simplemente improvisó las reacciones.

Coppola se reunió con Robert Evans y Stanley Jaffe, y les mostró la “prueba de cámara”. Cuando los ejecutivos de Paramount vieron el ensayo de Brando acordaron de inmediato contratarlo para el papel.

El proceso de *casting* para escoger al actor que interpretaría a Michael Corleone fue mucho más espinoso. Tímido, chaparrito y bajo ningún estándar de la época considerado un galán, Al Pacino no tenía la apariencia que le correspondería al sucesor del hombre más poderoso de la mafia. A pesar de que su tipo étnico era más apropiado para la historia que el de los actores que interpretaban a su padre y a sus hermanos (los abuelos paternos de Pacino eran sicilianos), las reglas secretas del viejo Hollywood dictaban que los protagonistas tenían que ser físicamente deslumbrantes. Paramount quería que James Caan interpretara a Michael (al final interpretaría a Sonny, su hermano), e incluso le hicieron pruebas caracterizado para el papel. Otras personas sugerían a Robert Redford, Warren Beatty, Jack Nicholson o a Ryan O'Neal, la pareja de Ali MacGraw en *Historia de amor*. Cualquiera menos Pacino, la propuesta de Coppola desde el principio de la producción: "Yo sólo podía visualizar la cara de Al a través de la cámara", —decía—. "Incluso, desde que leí el libro, ya lo veía como Michael." Pacino se daba cuenta del rechazo por parte del estudio, y padecía las decenas de pruebas que le eran requeridas. Muchas veces llegó a boicotearlas dando una mala actuación. Cuando leyó la novela, dijo, él tampoco se consideraba apropiado para el papel.

Evans no creía que Pacino fuera capaz de llevar el peso de la historia, y a menudo se refería a él como "el enanito". Cuando discutía por teléfono con Coppola el asunto de la elección de Pacino, terminaba la conversación azotando el auricular. En parte por la insistencia de Coppola y en parte porque Diane Keaton, la actriz que interpretaría a su esposa, lo prefirió sobre los otros actores con quienes había ensayado el papel, Paramount acabó aceptando que Pacino interpretara al heredero del poder.

Mucho antes de que empezara el rodaje, algunos italoamericanos poderosos e influyentes *negociaron* con los ejecutivos de Paramount: si querían que la filmación de *El padrino* fluyera sin contratiempos, tenían que llegar a ciertos acuerdos con ellos. En febrero de 1971, la Liga de los Derechos Civiles de los Italoamericanos, presidida por Joseph Colombo —jefe de una de las principales familias de la mafia neoyorquina—, dirigió un comunicado a los representantes del gobierno exigiendo que se presionara a Robert Evans para que la película no denigrara a la población italoamericana de Estados Unidos. Al mes siguiente, el productor Al Ruddy declaró en *The New York Times* que las ganancias del estreno de la película serían destinadas a la Liga de los Derechos Civiles de los Italoamericanos y que las palabras “Mafia” y “Cosa Nostra” serían sustituidas por “Las Cinco Familias”.

En un gesto todavía más cordial, el propio Francis Ford Coppola le hizo saber a Frank Sinatra —un italoamericano famoso y gran benefactor de la Liga— que en su guión había reducido la importancia de Johnny Fontane, un “protegido” de Vito que recupera su carrera en el mundo del entretenimiento gracias a la ayuda de la familia Corleone. Mucha gente sospechaba —y Puzo no lo desmentía— que el personaje de Fontane estaba basado en Sinatra. El cantante dio las gracias a Coppola y de inmediato le dijo: “Vamos a comprar, tú y yo, los derechos de este maldito libro y a hacer nosotros mismos la película”. Agregó que quería interpretar el papel del *padrino*. (Tras el estreno de la película, Sinatra atacó verbalmente a Puzo en un restaurante. Lo llamó “padrote”, le lanzó todo tipo de insultos y le dijo que si no fuera mayor que él le daría una golpiza.)

Durante los seis meses que duró la filmación de la película, los enfrentamientos entre Coppola y cualquiera que quisiera

imponerle la más mínima restricción le costaron al director la amenaza de ser reemplazado. En una escena que ocurría dentro de la casa Corleone, Al Pacino dio la vuelta hacia un pasillo que no estaba iluminado por Gordon Willis, el director de fotografía, y desapareció en la oscuridad. Coppola se quejó de la falta de libertad de los movimientos de sus actores, y Willis se ofreció a iluminar la escena —algo que, sin embargo, le llevaría cierto tiempo—. Coppola contestó que quería filmar la escena *en ese momento*. Willis se encerró en su tráiler y el operador de cámara se metió al baño poniendo el seguro en la puerta. "¿Por qué nadie me deja hacer mi película?", gritó Coppola. Se metió a su oficina, la cerró de un portazo y durante un rato dio patadas y golpes en las paredes. Los sonidos asustaron al *crew,* que creyó que su director se había dado un balazo. Ante los rumores de que el estudio quería sustituirlo con un "director de acción", Coppola filmó escenas especialmente violentas, como aquella en la que Connie Corleone es azotada por su marido Carlo. La noche anterior a la grabación, Coppola hizo un ensayo de la escena en el garaje de su casa. Llamó a su hermana Talia, que interpretaba a Connie, y le pidió a su hijo Gio, de ocho años de edad, que persiguiera a su tía y le pegara con un cinturón.

Cuando Coppola le entregó al estudio el corte final de *El padrino*, estaba desgastado por los pleitos y las discusiones que habían surgido durante el rodaje: con el productor Robert Evans, con su fotógrafo Gordon Willis, con todos los que interferían en su manera de hacer las cosas. Para colmo —pensaba— había invertido todo ese esfuerzo en una película hecha por encargo y que no estaba a la altura de su sensibilidad artística. En uno de sus días pesimistas, decidió relajarse yendo al cine acompañado de uno de los editores de *El padrino*. La película que vieron era *Contacto en Francia*,

dirigida por su amigo William Friedkin, que trataba acerca de un par de policías de poca monta que desmantelaban una red intercontinental de narcotráfico. *Contacto en Francia* era un ejemplo perfecto del nuevo cine urbano de los años setenta: ágil, contemporáneo, de estilo documental. Una película dinámica para un público feliz de que el cine se despojara de formalidades y grandilocuencias. Al salir de la función, el editor de Coppola se deshizo en halagos para la película de Friedkin. Coppola, deprimido, le contestó: "Pues, bueno, supongo que yo fracasé. Tomé una novela picante y popular y la convertí en una película sobre un montón de tipos que se la pasan sentados y hablando adentro de cuartos oscuros". Su acompañante estuvo de acuerdo.

Al estudio también le preocupaban los cuartos oscuros. Desde que Coppola entregó los primeros avances de la película, la negrura de las imágenes desconcertó a los productores, que sólo veían siluetas desplazándose de un lado al otro. "¿Qué hay en la pantalla? ¿Traigo puestos mis lentes de sol?", preguntaba Evans con su sarcasmo de siempre. El director de fotografía defendía su propuesta, diciendo que los pasados de moda eran los productores y demás gente de la industria, educados en lo que llamaba "la escuela de las películas de Doris Day" (tan iluminadas —decía— que podía verse "cada esquina de cada escusado en el set").

No todo en *El padrino* sucedía en la oscuridad. La segunda secuencia de la película era una fiesta al aire libre: la boda de Connie Corleone, a plena luz del día y desbordada de vitalidad. También se mostraban a plena luz otras cosas mucho menos alegres: las golpizas de Carlo a Connie, la ejecución del chofer traidor, la explosión del auto que vuela en pedazos a la esposa siciliana de Michael, el acribillamiento de Sonny y la ejecución, uno por uno, de los jefes de Las Cinco Familias. En realidad, *El padrino* había invertido los códigos hasta entonces asignados por Hollywood a la oscuridad y a la luz. Los cuartos oscuros en

los que, decía Coppola, un montón de tipos pasaban el tiempo sólo sentados y hablando, estarían asociados dentro de la película con la seguridad y la calma. O sea, el signo de lo familiar. Nunca en la casa Corleone se ejecuta un acto violento. Es el centro de las estrategias, los consejos y las audiencias que Vito concede a todo aquel que necesita de su protección.

Las habitaciones de esa gran casa son un refugio cálido que atrae al espectador. El mundo plácido de los Corleone no se limita a espacios agradables, a personajes elegantes y amables, y a demostraciones de afecto entre parientes y amigos. Es reforzado por Francis Ford Coppola a través de montajes, elipsis, planos e iluminación que dan sentidos distintos a escenas que, por sí solas, tendrían otra lectura. Una de las estrategias más astutas de *El padrino* es neutralizar cada acto violento con una escena de contrapunto, cálida y desbordada de cariño familiar. El ejemplo más claro es el montaje que intercala imágenes de Michael Corleone en el bautizo de su sobrino, con las matanzas que él mismo ha ordenado para librarse de la competencia en el negocio familiar. Es su secuencia de homenaje a Eisenstein, su modelo de inspiración juvenil.

En *El padrino*, la estructura y la estética dictan una nueva moral. Para el público de los años setenta, tan expuesto a formas cinematográficas que rompían con el viejo Hollywood, la puesta en escena clásica —casi nostálgica— de Coppola es subversiva por partida doble. Al negociar sin concesiones que se respetara la época del relato y acordar con Gordon Willis, el director de fotografía, la recreación de una atmósfera que evocara la época previa a la turbulencia política de la posguerra, Coppola hizo tolerable el espectáculo del derrumbe sociopolítico de su país.

A finales de 1971 se planeó una función de *El padrino* para los dueños de las salas de cine de Nueva York. La duración de casi tres horas no era precisamente un atractivo. Una película larga se traducía en menos funciones por noche, cosa que reducía sus ganancias casi a la mitad.

Los productores de *El padrino* eran conscientes de ello. Tradicionalmente, las películas se distribuían en tres etapas (según la importancia de las ciudades y de las salas de cine) y los exhibidores le reportaban ganancias al estudio mucho tiempo después del estreno. Temeroso de que una película tan larga tardara mucho en recuperar gastos, el jefe de distribución de Paramount, Frank Yablans, llevó a Gene Klein, dueño de varias salas de cine, a la lujosa casa de Robert Evans. La idea era convencerlo de invertir el orden de las cosas. La campaña de publicidad de la película había seguido las pautas de siempre, pero el éxito de la novela ya había generado cierta expectativa entre los consumidores de cine. Si las salas querían una copia de *El padrino,* planteó Yablans, los dueños de los cines serían los primeros en desembolsar. Evans y Yablans se emborracharon con Klein, y hacia el final de la noche cerraron un trato sin precedentes. *El padrino* fue la primera película en la historia del cine en exigir de los exhibidores un pago por adelantado. Las ventas de la primera semana hicieron que salas menores a lo largo del país se dieran cuenta de quién perdía más si se negaban a comprar una copia.

Henry Kissinger y Robert Evans tenían cosas en común. Ambos poseían el carisma y *savoir-vivre* que les faltaba a sus jefes, y que usaban para cerrar tratos casi inverosímiles. Tanto el secretario de Estado de la administración Nixon como el jefe de producción de los estudios Paramount salían con las mujeres más hermosas del medio artístico. Aunque Evans era bien parecido y Kissinger más bien feo, ambos

eran considerados símbolos sexuales. “El poder es el afrodisiaco más fuerte”, dijo alguna vez el político cuando alguien le preguntó por el secreto de su *sex-appeal*.

Como puede esperarse de espíritus tan afines, Kissinger y Evans eran muy buenos amigos: coincidían en fiestas, compartían pasatiempos y, además de concertadores de alianzas, eran figuras públicas por derecho propio. Por semejanzas entre sus profesiones, ambos comprendían la importancia de una entrada triunfal que desviara la atención de detalles inconvenientes. Con esta complicidad en mente, Robert Evans le pidió a su amigo que lo ayudara a borrar de la mente de los espectadores y de la prensa de espectáculos la mala impresión que podía causar el estreno, muy retrasado, de una película recién producida por su compañía. A causa de los caprichos de su director, el rodaje se había extendido más tiempo del previsto. Peor aún, la película que había entregado necesitó ser sometida a semanas de edición. La *première,* que había sido anunciada como “el regalo de Paramount al mundo” para la Navidad de 1971, tuvo que aplazarse hasta mediados de marzo del año siguiente. Por esta razón, pensaba Evans, la noche de estreno tenía que ser espectacular. Saturada de estrellas de cine, de gente fotogénica y, por supuesto, alumbrada con la presencia del hombre a quien Evans consideraba el estadista “más carismático del mundo”: su amigo Henry Kissinger.

El político había aceptado la invitación desde hacía varias semanas. Un contratiempo, sin embargo, amenazaba con arrebatarle a Evans a su invitado de honor. Un ataque del ejército de Vietnam del Norte había comenzado a desequilibrar la guerra. La tarde previa a la fiesta del estreno, Evans tomó el teléfono y desesperado llamó a Kissinger. Su secretaria le respondió que estaba en junta con el presidente. Evans dejó su nombre y el mensaje de que era urgente que hablaran. En menos de diez minutos Kissinger se reportó. Lo urgente, le explicó Evans, era su presencia esa misma noche. “O gano o pierdo todo, Henry”, —le dijo—. “Es

posible que me salve si llego a la sala contigo.” Kissinger le contestó que le era imposible asistir. Al día siguiente saldría del país y tenía una cita para un desayuno que no podía cancelar. “No me oíste, Henry”, —insistió Evans—. “Te necesito esta noche conmigo.”

La noche del 15 de marzo de 1972 se llevó a cabo el estreno de *El padrino,* en la ciudad de Nueva York. Sobre la alfombra roja, una lluvia de *flashes* cayó sobre Robert Evans y sus dos glamurosos acompañantes. De un lado, Ali MacGraw, estrella de *Historia de amor*, y en ese entonces esposa de Evans. Del otro, Henry Kissinger, el político encantador, que había volado desde Washington para celebrar ese momento con él.

A la función siguió la fiesta. Evans fungió como maestro de ceremonias, enfundado en un elegante esmoquin negro al igual que Kissinger y que los ejecutivos de Paramount y que todos los hombres invitados a la fiesta. Todos, excepto uno: el joven Francis Ford Coppola, director de la película, quien había optado por usar negro solo en la corbatita, sobre una camisa verde y bajo un saco de terciopelo rojo. Pero hasta él, Coppola, estaba feliz. Se acercó para abrazar a Evans, a pesar de que éste lo había corrido cuatro veces durante la filmación.

Era una fiesta de reconciliación, no sólo entre director y estudio. Mucho tiempo después, Evans se enteraría de que la salida del país de la que le hablaba su amigo Kissinger era un viaje secreto a Moscú, y que el desayuno que no había podido cancelar era para negociar el fin de la guerra de Vietnam.

A pesar de una tormenta de nieve fuera de temporada, las filas de gente ansiosa por ver *El padrino* se extendían a lo largo de cuadras enteras. Para mediados de abril, apenas a un mes del estreno, la película ganaba un promedio de un millón de dólares diarios y se exhibía en 316 cines a lo largo de Estados Unidos, con funciones agotadas en todos sus horarios.

No era un caso normal. Una película sobre mafiosos que burlaban al gobierno y hacían negocios a costa de la moral pública y de la estabilidad social, *El padrino* mordía las manos de los que pagaban su boleto al cine. Contra todo antecedente y lógica, esto aumentaba su prestigio y su éxito. La estructura de la familia en oposición al caos del gobierno seguramente tenía un atractivo, pero esto solo no habría justificado el furor en torno de la cinta. Después de todo, la organización Corleone representaba lo que en aquellos años se consideraba un enemigo social —la mafia—, contra el cual los hermanos Kennedy habían declarado una batalla pública y cuyas muertes confirmaron la existencia de poderes más altos, con intereses propios, que nada tenían que ver con los ideales de convivencia y paz.

En lugar de *El enemigo interior*, la película que contaría la lucha de Robert Kennedy (y nunca se filmó), llegó la historia de un capo que cede el poder a su hijo y prueba tener más principios que los políticos al mando del país. Su nombre era Vito Corleone y se presentaba como un hombre digno, con sentimientos y con principios que defender. El público cayó rendido ante él, a pesar de ser el mismo que hacía algunos años había llorado la muerte de los Kennedy, y que incluso se había enterado de que la mafia de la vida real había intimidado a los productores de Paramount. Una ironía más: el actor que interpretaba a Vito era el mismo actor que en *Nido de ratas* se revelaba contra la corrupción de un sindicato gangsteril. En *El padrino*, Marlon Brando se había pasado al bando contrario y el impacto fue inesperado. Su interpretación de Vito Corleone cambió para siempre la

visión de un país con respecto a su propia historia y a los atajos del poder legítimo. *El padrino* le mostraba al público quién, a fin de cuentas, sabía cumplir sus promesas y estaba dispuesto a proteger a su clan.

A las quejas de los italoamericanos organizados, aplacadas por los productores antes de empezar a filmar, seguirían las de los intelectuales. A poco más de un mes del estreno de *El padrino,* el profesor y ensayista Richard Gambino publicó en *The New York Times* el artículo “Veinte millones de italoamericanos no pueden estar equivocados”. En él, describía los problemas de identidad de la comunidad italoamericana en Estados Unidos y denunciaba la explotación del mito de la mafia. Un fenómeno, decía Gambino, perfectamente ilustrado por la película de Francis Ford Coppola. En su texto, el término *mafia chic* aparecía como pie de foto de una escena de *El padrino*. En un tono levemente indignado, Gambino narraba en su ensayo cómo, a partir del estreno de la película, su apellido italiano le abría más puertas que antes.

¿A quiénes en realidad denunciaba *El padrino*? Abrumados todavía por el tamaño del fenómeno, muy pocos analistas o críticos fueron capaces de articular respuestas que no cayeran en el lugar común: la mafia, los gángsteres, los que se mueven fuera de la ley. Una de las excepciones fue el crítico Vincent Canby, de *The New York Times,* quien tres días antes del estreno de la película ya había publicado una reseña no sólo generosa sino perceptiva. En ella decía que, en efecto, *El padrino* hacía un retrato positivo de los criminales y recreaba un estereotipo de los italoamericanos en Estados Unidos que podía o no estar basado en la realidad, pero que ése, a fin de cuentas, no era el meollo de la película. Para Canby, *El padrino* era una expresión más oscura y ominosa de ciertos aspectos de la realidad

estadounidense nunca antes expuestos en una película pensada para entretener. “Cuando el sistema no funciona, el sistema será atajado”, eran las últimas líneas de su texto. En otras palabras, *El padrino* reconfortaba a miles con el retrato sin tapujos de un núcleo de poder más sólido —la familia Corleone— que el poder que se presentaba a sí mismo como legítimo y oficial: el presidente Richard Nixon y un gabinete que operaba en secreto y con fines que lo beneficiaban exclusivamente a él.

Al mismo tiempo que una familia ficticia daba sentido a sus actos a partir de la protección de su gremio y procuraba para su descendencia un destino de legalidad, la familia de la Casa Blanca rompía el diálogo con la nación y manipulaba ante el Congreso los límites de su autoridad. Hombre inseguro, incapaz de exponerse al debate público y de confrontar personalmente cualquier asunto que lo requiriera, Richard Nixon fue perdiendo contacto con el mundo exterior. El historiador Arthur M. Schlesinger, en su libro *La presidencia imperial*, describe cómo, de la mano de Nixon y su percepción parcial del mundo, Estados Unidos entró a la era de la “presidencia solipsista”. Más que cualquier otro presidente anterior a él, y aconsejado por el sigiloso y paranoico Kissinger, Nixon convirtió en rutina el hecho de engañar a un país entero y de violar, a conveniencia, la Constitución.

Frente la imagen de un presidente inaccesible y frío, Vito Corleone oponía la de un hombre sereno y omnipotente que, a cambio de su protección, sólo pedía lealtad, amistad y la promesa de un favor. “Cuando las cortes te fallan y todo el sistema norteamericano te falla —decía Francis Ford Coppola — siempre puedes ir con don Corleone y obtener a cambio justicia.”

Tanto Brando como Coppola pensaban que todo inmigrante que llegaba a Estados Unidos no tardaba en descubrir el lado oscuro del sueño americano, y que eso lo eximía de cualquier acto corrupto. Para los directores de películas clásicas de mafiosos, en cambio, el lado oscuro estaba representado por la invasión del inmigrante. “[Don Corleone] vivía en un mundo violento y tenía que protegerse a sí mismo y a su familia del medio que lo rodeaba”, —decía Brando de su personaje—. “Tenía las mismas esperanzas y ambiciones para sus hijos que Joseph Kennedy tenía para los suyos.”

En su elogiosa reseña previa al estreno, el crítico Vincent Canby ya había señalado que *El padrino* era una película “diseñada para entretener”. Cuando hizo una segunda reseña de la película, de nuevo resaltó ese atributo al definirla como “una de las crónicas más brutales y conmovedoras de la vida norteamericana concebidas dentro de los límites del entretenimiento popular”. El género de la película podía ser una de las claves para explicar lo que de otra manera resultaba incomprensible: el enamoramiento súbito de toda una sociedad con una familia de criminales que operaba en contra de la ley (y, por tanto, contra la propia sociedad). Nicholas Gage, crítico del suplemento de artes del mismo periódico, contaba cómo el público murmuraba con satisfacción cada vez que era despachado un enemigo de la familia Corleone. Como Canby, Gage se preguntaba el porqué de la fascinación colectiva por la mafia. Él la atribuía al retrato minucioso de una organización secreta con códigos de honor inquebrantables y ritos de iniciación elaborados. Sin embargo, tampoco pasó por alto el placer que la representación de estas prácticas proporcionaba a una nación que se veía a sí misma fragmentada y sin referencia moral. “Ver a hombres que al parecer pueden manipular la ley a su voluntad pero que viven bajo reglas precisas de conducta —escribió Gage—

ofrece satisfacción sustituta a un público que se siente tanto desarraigado como impotente.”

Coppola confirmó la intuición de los críticos en la primera entrevista que dio en el año del estreno de *El padrino* a la revista *Sight & Sound*. “Tanto la mafia como América creen que son organizaciones benevolentes; ambas se han manchado las manos de sangre haciendo lo necesario para proteger su poder e intereses, y ambas son fenómenos totalmente capitalistas.” La diferencia, decía el director, estaba en que la mafia cumplía sus promesas y representaba una autoridad confiable. “América no cuida a su gente; nosotros vemos a nuestro país como nuestro protector, y éste nos ve la cara de tontos.”

El padrino fue acogida por mayorías, minorías, críticos, periodistas y hasta por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, último resquicio del *establishment* cultural. En 1972, un año después de que *Contacto en Francia* obtuviera el Oscar a la mejor película (y acomplejara a Coppola con su ritmo ágil y en sintonía con los tiempos), *El padrino* obtendría el Oscar por mejor película, mejor guión adaptado, mejor actor protagonista para Marlon Brando, y sería nominada para otros ocho, incluyendo mejor actor de reparto para Al Pacino, James Caan y Robert Duvall, y mejor director para Francis Ford Coppola. Cuando un periodista le preguntó al director si consideraba que Hollywood estaba más abierto a ciertas ideas que antes, él le respondió que sí, pero que era una apertura que derivaba del caos. “No hay liderazgo —contestó — quizá porque en el país mismo no hay liderazgo.” Una declaración que no parecía retribuir el gesto de Kissinger, quien a pesar de su agenda apretada se hizo presente en la gran noche de estreno. Todos sabían que, más que Nixon, era él quien manejaba los hilos del país.

Cuando *El padrino* fue estrenada en Sicilia, un año más tarde que en Estados Unidos, uno de los espectadores que decía conocer de cerca cosas de la mafia declaró a *The New York Times* que “Marlon Brando era la envidia de todos los *padrinos* verdaderos de la isla”. El editor del periódico local de Sicilia, que a lo largo de su carrera había entrevistado a varios jefes de la mafia, dijo que los dones sicilianos ya querrían ser tan guapos y elegantes como el actor.

“Pensé que sería interesante interpretar a un gángster, quizá por primera vez en la historia, que no fuera como esos tipos malos que interpretaba Edward G. Robinson. Uno que fuera una especie de héroe: un hombre al que se respeta”, afirmó Brando muchos años después de que su personaje despojara al propio presidente estadounidense de la admiración popular. En la película pionera del género, *Little Caesar* (1931), de Mervyn LeRoy, el gángster Rico, interpretado por Robinson, muere en la cárcel como castigo a su búsqueda de reconocimiento fuera de la legalidad. Chaparro, gordito y compacto, el primer mafioso del cine no se sentía cómodo con la ropa cara que, por fin, estaba en condiciones de comprar: le acomplejaba verse al espejo enfundado en un esmoquin hecho a la medida. Por el contrario, la primera imagen que tiene el mundo de Vito Corleone es la de un hombre impecablemente vestido. Él también lleva un esmoquin (es la boda de su hija) que acentúa su elegancia y buen porte.

Si bien el cine de gángsters de las décadas de los treinta y cuarenta (y luego series de televisión emblemáticas como *Los Intocables*) habían vuelto interesante la vida de los criminales, retrataban al mafioso como alguien excesivo en sus hábitos sociales y con una apariencia ridícula que en el fondo delataba su condición de marginal. Su inclinación por el lujo y el brillo era una señal clara de su falta de

sofisticación. El protagonista de *Little Caesar* aprecia un cuadro en la pared no por la obra de arte sino por su marco de oro. Los gángsters que le siguieron fueron un híbrido de seres salvajes y esclavos de la vanidad. En *El padrino,* Coppola no disimuló el poder adquisitivo de sus gángsters: simplemente los dotó del buen gusto y la sobriedad que se suelen atribuir a los miembros legítimos de una sociedad.

Las secuelas de *El padrino* (en 1974 y en 1990) narraron el desmoronamiento del clan Corleone y siguieron al personaje de Michael en su descomposición moral. Aun así, el retrato de la familia quedó impreso en la memoria colectiva de una sociedad: es sinónimo de hombres fuertes y las mujeres que los respaldan, con códigos inquebrantables e incuestionable dignidad, en los años más felices de su álbum familiar. Las películas sobre gángsters que siguieron a *El padrino* dejaron a un lado los paisajes idílicos y el perfume a tradición, pero hicieron del mafioso algo menos parecido a un paria que a una figura ejemplar.

El *remake* de Brian de Palma de *Caracortada,* la película que en 1932 hiciera Howard Hawks inspirado en Al Capone, se nota pasado por el tamiz de la dignidad que Francis Ford Coppola aportó al género. *Caracortada* (1983), sobre el ascenso y la caída del traficante de cocaína Tony Montana, conserva de la versión de Hawks el retrato ultraviolento y sin apologías de la vida criminal, pero vuelve a su protagonista un personaje vulnerable, más producto de sus circunstancias que de un instinto criminal. Tony Montana es interpretado por Al Pacino, apenas diez años después de que encarnara a Michael Corleone: el hombre que se autoinmola para proteger a su clan. El de Michael es un destino trágico cuyo eco resuena en la historia de Tony Montana. Era imposible, en ese punto y considerando la popularidad del actor, evitar

la asociación entre un personaje y otro: los excesos del segundo se perdonan en virtud del sufrimiento del primero.

"Para mí, ser un gángster era mejor que ser presidente de Estados Unidos", dice Ray Liotta en la primera escena de *Buenos muchachos* (1990), la película de Martin Scorsese que ya no necesita idealizar la época para insistir en el mensaje revelado dieciocho años antes por su contemporáneo Coppola. Situada en 1970, *Buenos muchachos* voltea la mirada hacia la década que recibió a *El padrino* y pone en boca de personajes vulgares verdades sobre el ciudadano común que quizá en ese entonces eran difíciles de articular. Basada en la historia real de un gángster que, sin ser un jefe poderoso, vive de los privilegios de los hombres que controlan las calles, *Buenos muchachos* se narra como un largo *flashback* que evita moralizar sobre la vida criminal. "Amaba ese tipo de vida: teníamos comprados a los policías, a los jefes y a los abogados", concluye Liotta al final de la película, cuando, en un callejón sin salida, decide delatar a su grupo y entregar su identidad al Programa de Protección de Testigos. El antihéroe es derrotado, pero, a diferencia de todos los criminales de los años clásicos del género, su derrota consiste en pactar con el "lado limpio" de la sociedad. "Ahora soy un don nadie cualquiera", dice, avergonzado, cuando sale a recoger el periódico en su nuevo papel de ciudadano funcional. Al año siguiente, la película *Bugsy* de Barry Levinson narra la historia del gángster Benjamin Siegel (interpretado por Warren Beatty), el supuesto inventor de Las Vegas como meca del juego, y gira en torno del carisma y la fama de seductor del personaje. El personaje de Moe Greene, uno de los hombres a quienes Michael Corleone manda eliminar una vez que es reconocido como don, está basado en Siegel. Su muerte, también. Una foto del cadáver del Siegel verdadero lo muestra con un ojo que chorreaba de sangre, a causa de una bala en la mejilla que hizo que el globo ocular saliera disparado de su órbita. En su película, Coppola hace que el

sicario de Michael le dispare a Moe Greene directo al ojo. Es una de las muertes más gráficas de *El padrino*.

Mientras *Bugsy* se queda corto y *Buenos muchachos* sólo es un esbozo de los alcances del crimen organizado, *Casino* (1995), también de Scorsese, elabora sobre cómo la mafia gana y luego pierde el imperio de Las Vegas. Robert de Niro y Joe Pesci, ambos actores de *Buenos muchachos* (y de Niro de *El padrino II,* interpretando a un Vito Corleone recién llegado a América), son parte de esa otra familia, paralela a la ficción y a las películas, formada por un grupo de actores que una y otra vez interpretarán personajes centrales en las películas sobre la mafia y los irán revistiendo de atributos adquiridos por efecto de acumulación. La saga de Martin Scorsese sobre el crimen organizado continúa en 2006 con la película *Los infiltrados*. Situada en la ciudad de Boston, la historia de un mafioso infiltrado en un cuartel de policía (Matt Damon) y de un policía infiltrado en un grupo de gángsters (Leonardo DiCaprio) no sólo resucita al Scorsese de los mejores años, sino que pone al día el verdadero meollo de aquellas películas: el epicentro móvil de la moral en una sociedad y la relatividad de valores como lealtad, heroísmo y respeto a la autoridad.

Robert de Niro es quizá el actor más dispuesto a parodiar su rol de mafioso heroico de la era post Nixon. Si bien la comedia *Una terapia peligrosa* (Harold Ramis, 1999) apenas merecería contarse como heredera de *El padrino,* su protagonista —De Niro, el Vito Corleone joven— inserta a los gángsters machos (que *nunca* se verían a sí mismos como sociópatas) en la era del psicoanálisis. En *Una terapia peligrosa*, De Niro recurre a un psicólogo para que lo ayude a mitigar sus ataques de ansiedad: con este simple acto le da un tiro de gracia a la *omertà* (el código de silencio siciliano) que ningún gángster ortodoxo se habría atrevido a violar. La paradoja del mafioso que necesita decodificar sus acciones (siendo la Cosa Nostra, sobre todo, una organización que se basa en lo sólido de su codificación) llegó a su punto máximo

en la serie de televisión que debe a los Corleone su lugar en la posteridad: *Los Soprano*. Transmitida a partir de enero de 1999 durante seis temporadas, la serie narraba la historia de una familia de Nueva Jersey cuya cabeza, Tony Soprano, reúne el carisma de Vito, la frialdad y la crudeza de Michael y la intemperancia de Sonny, pero carece del *glamour* y el poder que emanaba de aquel famoso clan. Más importante, Tony Soprano, como De Niro en *Una terapia peligrosa,* es dependiente de su psicóloga, la doctora Jennifer Melfi (la actriz Lorraine Bracco, que en *Buenos muchachos* interpretaba a la esposa del personaje central). Las tres mujeres que de varias maneras influyen en la vida de Tony (su psicóloga, su esposa y su madre) juegan roles femeninos nunca antes vistos en el cine de gángsters tradicional.

En plenos años setenta, la turbulencia del momento hacía necesario colocar entre la trama y los espectadores un velo que les permitiera contemplar la decadencia de su proyecto social y sentir, sin ninguna culpa, nostalgia por un orden conservador y patriarcal. *El padrino* privilegió la metáfora y desvió la atención del público hacia el lado amable del Mal. Casi cuatro décadas más tarde, *Los Soprano* pudo darse el lujo de eliminar cualquier eufemismo y hablarle a una sociedad consciente de su atracción hacia el criminal. Esta vez, además, revela a su público las contradicciones de un estado mental colectivo que, por un lado, hace todo lo posible por liberarse de la responsabilidad individual de los actos, y por otro, se siente atraído por el ejercicio de la violencia, el dominio y el control. Las sesiones psicoanalíticas de Tony Soprano son elocuentes por lo que dicen de un matón que intenta justificar la maldad de sus actos y, sobre todo, por lo que revelan de una psicóloga sofisticada y fría, pero fatal e irracionalmente atraída hacia él.

Muchos críticos han nombrado a *Los Soprano* la mejor serie de televisión de todos los tiempos. Peter Biskind — autor de uno de los mejores libros sobre la generación de Coppola: *Easy Riders, Raging Bulls* — la nombró “la máxima

obra maestra de la actual cultura pop”. Más allá de los superlativos, *Los Soprano* inauguró la llamada nueva era dorada de la televisión, en la que series de televisión compiten en calidad y rentabilidad con el cine. Sus semejanzas con *El padrino* no son sólo temáticas. Como la cinta de Coppola en su momento, *Los Soprano* cambió el paradigma de la cultura popular.

Con el fin de poner presión diplomática sobre la Unión Soviética, Kissinger orquestó la reunión en 1972 de Richard Nixon con Mao Zedong y la consecuente normalización de relaciones entre Estados Unidos y China, tras veintitrés años de aislamiento político. Esta alianza estratégica era la puesta en práctica de la misión conciliadora del secretario de Estado, para quien la política exterior se definía como “la creación de vínculos entre países para servir a un interés propio”. Bajo esta misma consigna, en 1971 el estadista aconsejaría a Nixon apoyar a Pakistán en su guerra contra Bangladesh, a pesar de las atrocidades cometidas por el ejército pakistaní, de las cuales Kissinger y Nixon estaban más que enterados. Temerosos de la amistad entre la India y la Unión Soviética, el presidente y el secretario de Estado recibieron en noviembre a la primera ministra de la India, Indira Gandhi, y se portaron especialmente cordiales con ella. Una transcripción hecha pública en 2005 revela una conversación entre Nixon y Kissinger en la que este último llama a los indios “la gente más agresiva del mundo” y a Indira Gandhi “bruja” y “perra”. Con todo, dice la voz de Kissinger en la cinta, él y Nixon habían conseguido lo que querían: después de tratar tan bien a la mujer, ésta no sería capaz de volver a su país diciendo que Estados Unidos no le había dado una bienvenida calurosa. Por lo tanto, tendría que intervenir en la guerra de Pakistán.

Tras la caída de Nixon en 1974 y durante el gobierno de Gerald Ford, el “hombre limpio” de Watergate conservó su puesto de secretario de Estado. En 1973 había obtenido, junto con Le Duc Tho, representante diplomático de Vietnam del Norte, el Premio Nobel de la Paz por la negociación del cese al fuego en la guerra de Vietnam. (A diferencia de Kissinger, Le Duc Tho se negó a recibirlo, arguyendo que la paz verdadera aún no había sido acordada.)

Su involucramiento los años siguientes en la Operación Cóndor y el respaldo de Estados Unidos a las dictaduras militares de Augusto Pinochet y de Jorge Videla dieron continuidad a su proyecto de *proteger* a países débiles de un enemigo en común, y de crear alianzas oscuras para servir a los intereses de un círculo en el poder.

“La clave es la supervivencia”, le había dicho a Coppola su amigo George Lucas para convencerlo de aceptar dirigir una película que el director consideraba basura. Las ganancias de *El padrino* le garantizaron a Coppola supervivencia hasta el fin de sus días, y eso, dice, es algo que lo atormentó. “Fui uno de los primeros en volverse rico de la noche a la mañana —diría años después—, y de alguna manera eso me arruinó. Hizo que toda mi carrera tomara esa dirección en vez de la que yo realmente quería, y que era hacer obra propia como escritor y director.”

El sentimiento de traición a los ideales de juventud no impidió que con el dinero obtenido por *El padrino* Coppola comprara cinco casas, una estación de radio, una revista, algunas salas de cine, y un set de helicóptero y avión ligero (que sus amigos llamaban la flota Air Francis). Tampoco dio por terminada del todo la relación codependiente con el sistema institucional que lo enriqueció. “Hay una posibilidad ahora de empezar una nueva compañía en la línea de Zoetrope”, dijo el año del estreno de *El padrino*. “Puede ser

que esta vez funcione. Parte de mí quiere tomar el control y ser dueño de una parte del negocio del cine, por muchas razones vengativas y mafiosas.”

Durante los años que siguieron a *El padrino,* y a su secuela dos años después, Coppola solía comparar a Michael Corleone con Richard Nixon: al principio un idealista que intenta estar al margen de la familia, y que termina replicando sus mismos valores. También hablaba de sí mismo, no se sabe si consciente de esa otra transpolación: “Gente como yo, que decide que es necesario trabajar dentro de un sistema para ser capaz de cambiarlo o de subsidiar el tipo de trabajo en el que realmente cree, inevitablemente se transforma en el camino”.

En abril de 2004 la revista estadunidense *Premier* publicó los resultados de una encuesta realizada entre críticos para definir al personaje más grandioso en la historia del cine. De una lista de cien personajes Vito Corleone ocupó el primer lugar.

En 2006 Henry Kissinger era recibido con frecuencia por el presidente George W. Bush, quien seguía atento sus consejos sobre “no ceder ni una pulgada” en la larga, infructuosa e impopular guerra de Iraq.

Los resortes del miedo

La madre sube por la escalera, seguida del sacerdote a quien ha salido a buscar. Acudió a él porque su hija ha sido poseída por algo que no es natural. Le cede el paso hacia la recámara. Desde afuera se escuchan gruñidos, como de algún animal. La puerta es blanca y está cerrada. Adentro está la hija, o lo que se conserva de ella. Se ha convertido en algo inhumano. Eso le advirtió al sacerdote, y el mayordomo, al salir del cuarto, lo acaba de confirmar. "La cosa —dice derrotado— no quiere que le amarren las manos." La cosa, no la niña. Es el momento de entrar. El sacerdote abre la puerta y mira lo que hay adentro. Una criatura acostada en la cama; algo que no ha visto jamás. Podría parecer una niña, pero hay un problema. O varios. Por un lado, la piel escamosa: tiene los labios partidos, con pústulas, y el cutis de un cadáver en estado de descomposición. Los ojos lo ven fijamente con odio. Son verdes, como de reptil. Estáticos como los de un maniquí. De la nariz, que recuerda un marrano, le sale una sonda de plástico. La cosa no quiere comer. "Tu madre me ha hablado de ti, Regan", le dice el sacerdote con falsa naturalidad. "No soy Regan", le responde la criatura. Él insiste en la conversación. "Soy Damien Karras", se presenta. La cosa se enoja aún más. "Soy el Diablo", contesta.

Estados Unidos, diciembre de 1973. Los medios anticipaban el desmoronamiento del gobierno de Richard Nixon, implicado en un caso de espionaje y corrupción. El conservadurismo político, de vuelta tras el asesinato de John F. Kennedy, había fallado en su misión de *ordenar*. El asesinato, diez años antes, de uno de los políticos más populares de ese país, y, apenas hace cinco del líder de los derechos civiles Martin Luther King, así como el desastre evidente de la intervención en Vietnam, echaban por tierra las esperanzas de confiar en las instituciones políticas. En 1969, el último año de un decenio en apariencia dorado para la historia estadounidense, el clan Manson masacraba a la actriz Sharon Tate y a cuatro personas más, hundiendo al movimiento *hippie,* hasta hacía poco asociado con la paz. El consumo de drogas, la libertad sexual y la exploración de doctrinas y religiones no ortodoxas cargaron de pronto con el estigma de ser una amenaza social.

Políticos y civiles de la vieja guardia y la juventud que se les oponía habían probado ser vehículos potenciales de destrucción. A principios de los setenta, Estados Unidos padecía la ansiedad de ver cómo las causas de lucha, que habían hecho de los sesenta un paréntesis esperanzador, se perdían una a una, degenerando en represión y caos. Viérase donde se viera, no había guardianes de fiar.

Literales o metafóricos, como entes o como simples formas de hablar, los demonios estaban sueltos: parecían ganar la guerra a la inocencia y a la bondad. Para quien no creyera en ellos, la imagen era solamente un símbolo de la inquietud y la inestabilidad. Pero había quien afirmaba que el problema era creer que el Mal era un concepto abstracto, y que el Diablo y sus apóstoles eran tan sólo formas de nombrar a las fuerzas que desorganizaban el mundo. En su mensaje a una audiencia general, el 15 de noviembre de 1972, el papa Pablo VI instaba a los católicos a reconsiderar la existencia del Diablo, no como una personificación sofisticada e inventada por los seres humanos, sino como

una realidad “terrible, misteriosa y atemorizante”. Era importante, decía Pablo VI, mirar de frente el problema y llamar por su nombre al ser “vivo y activo” causante del sufrimiento y la muerte, de la crueldad y el pecado, y de toda la maldad.

Algunos meses antes, en otro mensaje público, Pablo VI ya había invocado el nombre del Diablo para dejar clara su oposición a las reformas introducidas por el Concilio Vaticano II. Según él, a través de una grieta “no muy misteriosa”, el humo de Satán se había infiltrado en la casa de Dios. Después, en su discurso de noviembre, el sumo pontífice volvió a hablar de grietas, esta vez producidas por la sociedad escéptica, hija de un Concilio que concedía libertad religiosa, y que por temor a ser vista como prejuiciosa y maniquea daba la espalda a la imaginería bíblica tradicional. Según Pablo VI, la negación de la existencia del Diablo era prueba del triunfo de Satán. Los positivistas del mundo, argüía, confiaban en que los estudios psicoanalíticos o psiquiátricos serían remedios suficientes para paliar los estragos del Mal. Algunos otros, todavía más desviados, preferían refugiarse en la superstición y en la magia, en drogas psicoactivas y en conductas sexuales licenciosas. A través de estas grietas —sentenciaba el discurso— el Maligno podía penetrar la mente y confundir las acciones del hombre con ceguera espiritual.

El discurso causó un torbellino en el ámbito intelectual —primero en Europa y después en Estados Unidos— por atacar los cimientos de un mundo construido sobre las bases de la Ilustración. A ellos, los racionalistas de cepa, iba dirigido el llamado de atención.

Nacido en Chicago, Illinois, en 1935, William Friedkin era hijo de un comerciante al que admiraba poco y de una enfermera por la que toda su vida profesaría devoción. Su familia era

más bien pobre; una preocupación continua era tener dinero para sacar los gastos diarios. De la escuela recordaba inventarse historias de miedo para asustar a sus compañeras de clase, y ponerse una máscara e irrumpir en los salones, tirar los borradores al piso y salir corriendo antes de que lo pudieran atrapar. Se hablaba en los pasillos del "fantasma de la escuela".

Friedkin era un buen estudiante, pero nada de lo que aprendía en clase le interesaba demasiado: su meta era convertirse en jugador profesional de basquetbol. Nunca rebasó el metro ochenta de estatura. Por otro lado, sus padres no pudieron pagarle la universidad. Friedkin se olvidó del basquetbol y de cualquier otra aspiración académica. Sin pensarlo demasiado, consiguió trabajo de mensajero en una estación de televisión. Alguna vez dijo que si hubo algo que lo orilló a interesarse en los medios, fue el deseo de reflejar no el mundo sino aspectos de la ciudad que amaba y entendía bien. Era un caminador compulsivo. Todos los días, cuando iba a la escuela, pasaba por una casa en la que había ocurrido un incidente espantoso. Una niña había sido mutilada en su recámara del segundo piso. La imagen lo perseguiría siempre. "En esta calle, en esta casa, algo que rebasa la comprensión humana le está ocurriendo a una niña pequeña", sería la frase publicitaria de la única película de terror que dirigiría. En ese entonces iba al cine nada más por entretenimiento, y no se concebía a sí mismo como director. Un día vio *El ciudadano Kane* y decidió su profesión.

De ser mensajero pasó a ser *floor manager,* y de ahí a prolífico director de programas educativos y documentales para televisión. Su prestigio como documentalista lo sacó, al fin, de Chicago. Viajó a Hollywood para dirigir el episodio final de *La hora de Alfred Hitchcock,* y ésa fue la entrada a la dirección de cine en gran escala.

Durante esos años, Friedkin se veía a sí mismo como un coleccionista de fracasos. Desde un desencuentro con Hitchcock cuando éste le reprochó no ponerse una corbata

para dirigir su episodio, hasta una sucesión de proyectos malogrados y por encargo, lo hacían sentirse perdido en lo que consideraba un mar de superficialidad. Una conversación con el director Howard Hawks —ante todo un narrador, no un estilista ni un innovador— le dio la llave para encontrar el estilo narrativo que lo catapultaría a la fama. El director le aconsejaba apegarse a una línea simple de acción, con héroes y antagonistas en lucha, sin grandes subtextos detrás. La puesta en práctica de estos principios, diría Friedkin en retrospectiva, le permitió recuperar la fórmula que dio a Hollywood su Época de Oro y que, sin ninguna razón que no fuera la copia de las corrientes francesas de moda, los directores estadounidenses habían decidido abandonar. Su primer experimento en la búsqueda de una voz propia se llamaría *Contacto en Francia.* Basada en un caso real, era la historia de dos policías que interceptaron un cargamento de heroína que iba de Francia a Nueva York. La película resultó ser un modelo de eficacia narrativa. Incluye una de las persecuciones automovilísticas más memorables del cine, y sus protagonistas, policías de poca monta, rompían con los estereotipos sobre el crimen y la legalidad. En los personajes de sus películas, los pasados y los que seguirían, los valores convencionales hacen crisis al interior. *Contacto en Francia* ganaría cinco premios Oscar: mejor película, mejor director, mejor actor (Gene Hackman), mejor guión adaptado y mejor edición. William Friedkin aprendió la lección: en adelante únicamente haría películas que le hablaran al espectador.

Estados Unidos, 26 de diciembre de 1973. Se estrenaba *El exorcista,* una película que con el tiempo sería considerada como una de las más espeluznantes en la historia del cine. El retrato de una niña poseída por el Diablo impactaba en el público como ninguna imagen anterior a ella. Desde sus

primeras proyecciones, sus escenas provocaron desmayos y vómitos entre los espectadores, acusaciones de satanismo por parte de grupos religiosos, y el veto de médicos y psicólogos que la consideraban una película nociva. Largas filas y taquillas agotadas confirmaban un desacato general a esas advertencias, e incluso a las críticas de periódicos respetados que la desacreditaban con furor. La novela en que se basaba se había convertido en *bestseller,* y revistas como *The National Enquirer* y *Cosmopolitan* habían publicado versiones condensadas. Aun así, los primeros espectadores de su versión en cine difícilmente estaban preparados para las imágenes que correrían frente a ellos. Una niña que se mea en la alfombra, se masturba con un crucifijo y le pide a su madre que le lama los genitales sangrantes, era una de las descripciones gráficas más extremas jamás filmadas. Ya fuera por esa secuencia, por el rostro desfigurado de la poseída o por las crueles prácticas médicas a las que era sometida la niña con el fin de encontrar las causas de su trastorno, *El exorcista* encontró a sus mejores publicistas en quienes corrían rumores sobre las reacciones histéricas del público. Durante los meses del estreno en otros países, la prensa europea publicó artículos que culpaban a la película de actos homicidas y suicidas, y más de un católico alrededor del mundo solicitó que un sacerdote expulsara al demonio de su interior.

Lo que confundía a los creadores era que, al contrario de sus intenciones, la película se entendía como el triunfo absoluto del Mal. Para William P. Blatty, el autor de la novela, la confusión era especialmente devastadora. Si no era fácil escucharla en boca de católicos fieles, mucho menos fue leerla en la carta que le escribiría, a propósito del estreno de la película, el sacerdote que veinticuatro años antes había llevado a cabo el exorcismo que lo inspiró a escribir el libro.

En 1949, el escritor William Peter Blatty se topó en el *Washington Post* con la crónica de una “posesión satánica”. Al contrario de parecerle horrorosa, la historia de un adolescente de catorce años, cuyo cuerpo había sido invadido por el demonio, le parecía esperanzadora; una señal paradójica de la existencia de Dios. Si el Diablo se manifestaba en la Tierra, pensaba Blatty, no había duda sobre la vida después de la muerte ni sobre la posibilidad de trabajar por la propia salvación. Dos sacerdotes habían liberado al muchacho, y eso confirmaba su fe. Por espantosa que fuera la situación —el deterioro físico del cuerpo infantil, la personalidad “invadida” por un ente obsceno y agresivo—, también era un testimonio de la trascendencia del alma. Conforme seguía leyendo, Blatty experimentaba que lo recorría una ola de emoción. Ya que Dios no se nos manifiesta todos los días a través de milagros (la fe no debe ser un resultado de magia, pensaba el escritor, sino de la voluntad de creer), las manifestaciones del Diablo podrían ser las que nos obligaran a preguntarnos por la naturaleza de nuestros actos, a confrontar nuestras crisis y a decidir por nosotros mismos si después de lo visto aún nos atrevíamos a dudar. Había que contar todo esto: el artículo le serviría de base para su primera novela. *El exorcista* se concibió como una fábula para estimular la fe.

Al año siguiente de su estreno, *El exorcista* fue nominada para diez premios de la Academia (ganó dos: mejor sonido y mejor guión adaptado); obtuvo cuatro Globos de Oro (a la mejor película, mejor director, mejor guión y mejor actriz de reparto), y fue el punto de partida de lo que en adelante se entendería por película de horror. Realizada con un presupuesto de doce millones de dólares, hasta el día de hoy es una de las veinte más taquilleras en la historia del cine.

El trasfondo mesiánico de la novela de Blatty, el nuevo conservadurismo católico y el malestar general de los tiempos —una cosa influiría en la otra— provocaron que *El exorcista* no se leyera como una fábula ejemplar. El horror sin precedentes (y perdurable) que hizo de la película un paradigma de ese género fue resultado, sí, de los efectos especiales, pero también del lente de aumento que el público, sensibilizado por la crisis de valores de su época, colocaba entre aquello que veía en pantalla y un mensaje entre líneas de tono personal.

Como personajes de una alegoría del medievo, los protagonistas de *El exorcista* —el padre Damien Karras; su superior, el padre Merrin; la actriz Chris MacNeil y su hija de doce años, Regan— librarían luchas cuerpo a cuerpo entre el Bien y el Mal. La fe religiosa, la integración familiar y el respeto por los símbolos de autoridad cedieron terreno al cuestionamiento sobre la existencia de Dios, a la disolución del modelo conyugal y al descrédito de las instituciones políticas, sociales y eclesiásticas, todas ellas supuestos guardianes de la añorada apacibilidad social.

Hijo de su tiempo y de las reformas del Concilio, el padre Damien Karras es el retrato hablado de ese hombre positivista y escéptico —encima de todo, clérigo— cuya distancia de la ortodoxia católica sugería ser la grieta por la que, según Pablo VI, se había colado en la Iglesia el humo de Satán. Sacerdote jesuita y psiquiatra acreditado por las mejores universidades por iniciativa de sus superiores, Karras era consciente del debilitamiento de su fe. La pobreza de los mendigos, la enfermedad de su madre, o la locura de las pacientes del hospital psiquiátrico en el que la deja morir, le parecen muestras del palpable sufrimiento humano, tanto más insoportable y absurdo al creer en la existencia de Dios. Ninguna de las dos posibilidades —que Dios no exista o que sea un dios cruel— tiene cabida en la cabeza de un cura. Desde sus primeras apariciones en la cinta, Karras habla con sus colegas sobre el desgaste de su vocación.

Pero el de Karras era un caso extremo y un ejemplo demasiado obvio de posible carnada del Mal. Un apóstol atormentado no es un modelo para alguien que no haya pensado en dedicar su vida a Dios, no se diga si ni siquiera es creyente, o si profesa otra religión. Si *El exorcista* fue en un principio la historia del padre Karras, más adelante Blatty y Friedkin trasladaron el problema al terreno de lo secular. El Diablo habría de hospedarse en casa de una familia atea, que será el escenario principal del drama.

Después de una escena situada en Iraq, donde se establece que la lucha entre el padre Merrin y el demonio asirio Pazuzu tiene su origen mucho tiempo atrás, se nos muestra a la actriz Chris MacNeil metida en su cama, preparando para el día siguiente las escenas de la película que filma en Georgetown (Washington). Con la cámara desde su punto de vista, nos enteramos de su profesión, de su estatus de madre separada y, por sus acciones siguientes, del amor que siente por su hija Regan. Preocupada por los ruidos que escucha en el piso de arriba, Chris abandona la cama y revisa el cuarto de Regan. Ésta duerme a pierna suelta a pesar de la ventisca helada que entra por la ventana del cuarto y que alguien olvidó cerrar.

La casa —moderna, funcional, laica— es un protagonista clave. La fachada de la residencia MacNeil es la imagen que identifica a *El exorcista* (el padre Merrin frente a ella, listo para enfrentar a su enemigo). Por un lado es clave de contemporaneidad, pero también aprovecha el impacto de su simbología popular: el tapujo de algo vergonzoso que se esconde detrás. Ya el papa había lanzado el mensaje de que la ceguera ante un problema era el terreno propicio para la penetración del Mal. El Diablo optó, hecho nada gratuito, por una familia disfuncional. Si hacía un par de décadas el modelo familiar era el compuesto por padre y madre (si eran felices o no era algo que no se discutía), el que observamos en la casa MacNeil deja ver que las cosas han cambiado y, por lo que se verá luego, no siempre para mejorar. Chris y

Regan tienen una relación perfecta: juegan, retozan y hablan de qué harán juntas para festejar el cumpleaños de la niña. Si ésta es la fachada, habrá que penetrar al interior. Regan no tiene amigos, sigue a su madre en su agenda de trabajo y la única persona que percibe como cercana a su vida es un director de cine —de la película en la que actúa Chris— que podría sustituir a su padre. La niña nunca se queja ni habla de sus miedos. Ni siquiera cuando escucha las peleas telefónicas entre sus padres, llenas de insultos y malas palabras, que suelen terminar de forma abrupta. Cuando un médico le pregunta a Chris si cree que su hija puede estar deprimida, ésta responde con un rotundo "no". Regan juega con el capitán Howdy, un amigo imaginario que le "habla" a través de la güija. A Howdy no le cae bien Chris. "Howdy" nos remite a Howard, el nombre de su padre, ausente.

Si las grietas se llaman así en virtud de que dividen lo íntegro, las de *El exorcista* revelaban lo frágil de cierto esquema familiar tradicional. A través de ellas se insinúa que al Diablo se le puede encontrar en la aparente apacibilidad del hogar. Su influencia no es tan vulgar que pudiera entenderse como castigo a un pecado convencional (ésas serían las estrategias de Dios). Según esta visión de las cosas, tanto los modos de una sociedad abierta como las dudas sobre la existencia de Dios son peligrosas porque hacen parecer inútil todo conjunto de valores previo.

Damien Karras es un hombre de ciencia (de ahí sus dudas religiosas), Chris MacNeil una madre amorosa (de ahí sus pleitos conyugales) y Regan una niña inocente, sin mucho más que aportar. Sus virtudes no son tan grandes que los eleven sobre cualquier humano ni sus defectos tan deplorables que los alejen de su sociedad. Muy al contrario, la describen toda: son hombres y mujeres frágiles que se creyeron autosuficientes y que, ahora, difícilmente toleran su soledad.

Tras circular entre editoriales que lo rechazaban, en 1971 el manuscrito de *El exorcista* fue aceptado para su publicación. Desde el momento en que leyó la nota hasta que tuvo la oportunidad de convertirla en novela, William P. Blatty dedicó dieciocho años a escribir guiones cómicos para Hollywood. Habiendo reprimido su vocación eclesiástica (durante sus años de estudiante en la Universidad de Georgetown, cuando leyó el artículo del *Post*, había pensado convertirse en jesuita), la idea de escribir una historia con la que pudiera contribuir al fortalecimiento de la fe católica dotaba de sentido a su profesión. Era su oportunidad de ser tomado en serio como escritor. Alentado por un editor, Blatty recibió el adelanto que le permitiría dedicar todo el tiempo a la redacción de un primer borrador. Casi al mismo tiempo un productor independiente le propuso negociar los derechos para su adaptación al cine. Todavía como manuscrito, un estudio se interesó en él y decidió convertirlo en guión. Warner Bros. financiaría la película. Como parte del contrato acordado, el novelista la produciría. Faltaba elegir director.

Los tres nombres que proponía el estudio dejaron uno a uno de ser opciones: Arthur Penn estaba ocupado dando clases en Yale; Mike Nichols no quería arriesgar su carrera con una película que dependiera de la actuación de una niña, y Stanley Kubrick solía ser él mismo su propio —y muy maniático— productor. Blatty sugirió a William Friedkin, a quien conoció años antes, y había dejado en él una profunda impresión.

Eran sus años de escritor a sueldo. Blatty había escrito el guión para la película *Gunn,* producida por Blake Edwards, quien a su vez había escogido a Friedkin como posible director. Éste rechazó el trabajo, justo por lo defectuoso del guión. Poco acostumbrado a lidiar con directores que dieran la espalda a la oportunidad de filmar, Blake le pidió a

Friedkin que le explicara sus razones, en persona, al escritor. Sin pelos en la lengua, y enfrente del productor sagrado, Friedkin le dijo a Blatty que su guión no tenía sentido. La insolencia y la frontalidad, raras en su profesión, le parecían a Blatty virtudes a considerar.

Pero la gente del estudio Warner opinaba distinto. Especializado en decepcionar las expectativas de sus productores y, a esas alturas, conocido por sus majaderías y su arrogancia profesional, Friedkin parecía ser todo menos un candidato ideal. Tampoco era demasiado famoso y nunca había dirigido una película de horror. Se quería convencer a Blatty de aceptar como director a alguien cuyo nombre nunca reveló (se rumora que era John Cassavetes) y para ello le proyectaron una de sus películas recientes. Blatty abandonó la sala, deprimido por las limitantes de Warner y por lo que a esas alturas consideraba un destino oscuro para la filmación de su guión. Fue entonces cuando decidió dos cosas que harían cambiar de opinión al estudio. La primera fue entablar una demanda por desacato a su contrato como productor. La otra fue meterse a un cine. Apenas acabó la función, Blatty supo que tenía bajo el brazo todos los argumentos para imponer su primera opción. Acababa de ver *Contacto en Francia,* la película que estaba a punto de encumbrar a su director.

Durante la gira de promoción para su película sobre policías y traficantes de heroína, William Friedkin leyó de un tirón un manuscrito que lo apasionó. Lo firmaba William P. Blatty, un guionista a quien, recordaba, alguna vez insultó. Se le ofrecía dirigir la película. Sin pensarlo demasiado, aceptó.

La historia de una niña poseída por el Diablo era, decía, tan escalofriante que le provocaba malestar. La reacción casi física de William Friedkin ante el material de *El exorcista* culminaría en una película como ninguna otra del género,

previas y posteriores a ella. A pesar de su origen judío, y de nunca haberse considerado un hombre religioso, Friedkin creía en el carácter sobrenatural de la posesión que describían tanto la novela de Blatty como el caso en el que se basaba, reportado en el *Washington Post*. A Friedkin no le atraía hacer cine bienintencionado: esto no interfería con el respeto que le merecía el asunto, la mejor vía de acceso a lo que entonces consideraba el único valor existente: la verosimilitud narrativa y la capacidad de comunicar. Quería que el público fuera testigo de la posesión de Regan como si las cosas estuvieran pasando en su casa y no en una película de horror. Decidió contratar actores con educación católica y hacerse asesorar por sacerdotes para lograr la mejor representación posible del demonio. Fue uno de ellos quien le sugirió que el lenguaje de Regan fuera lo más obsceno posible y no tan mojigato como lo había imaginado Blatty en su guión.

Apenas se encontraron de nuevo, Friedkin le dijo a Blatty que la adaptación que había hecho de su propia novela era simplemente imposible de filmar. Él era su peor enemigo, le dijo, y había traicionado la esencia de una historia que en forma de novela era inmejorable. La escena entre ambos resonaba familiar.

Años atrás Blatty había admirado el lado más bien oscuro de Friedkin. La brutalidad como forma de diálogo, una actitud pesimista y la renuencia a conciliar visiones, bien podían haberle anunciado el tono negro que años más tarde tendría la versión en cine de su autoproclamada novela de fe. En el proceso de reescritura del guión y después, en el cuarto de edición, se perdieron aspectos de la novela que a Blatty le parecían esenciales: una descripción más detallada de la crisis de fe del padre Karras, una revelación más pausada del estado de posesión de Regan, un mayor número de encuentros entre el demonio y el sacerdote. Estas omisiones se pactaron entre ambos en aras de la agilidad y la síntesis. Sin embargo, hubo dos escenas que el director

decidiría eliminar en el corte final de la película (reintegradas en la versión restaurada del año 2000) y que para Blatty significaban las claves del sentido original de la historia. Una de ellas era un diálogo entre los sacerdotes Karras y Merrin, donde se hablaba de los motivos por los que el Diablo elegía atacar a una niña inocente —provocar que la humanidad se viera a sí misma inmunda— y que, según él, dotaba a la película de un sentido moral. La otra, una conversación final entre el padre Dyer, amigo del difunto Karras, y el detective Kinderman, en la que se sugería el restablecimiento del orden, y el mensaje de que el mundo, al final, era un buen sitio para habitar.

Eso del mundo feliz era algo que, de entrada, no convencía a Friedkin. Además, aborrecía el cine que tendía a autoexplicarse. El director decidió terminar su película con la escena en la que el padre Dyer mira pensativo hacia el fondo de las escaleras por las que ha caído su amigo Karras (y, antes, el director Burke Dennings, amigo de la madre de Regan), sin algo reconfortante en el horizonte hacia dónde mirar. A la pregunta de por qué decidió eliminar el diálogo entre sacerdotes, Friedkin tuvo siempre la respuesta en la punta de la lengua: no quería incluir en su película comerciales de teología.

La distancia emotiva entre el director y su tema fue base de la paradoja clave en el impacto de *El exorcista:* a menor identificación religiosa, mayor autoridad moral. La de Friedkin era una sociedad escéptica, y desde el púlpito no podía hacérsela cambiar. Esto no significaba que el director fuera insensible a las luchas entre el Bien y el Mal ni que fuera indiferente a las fábulas de redención personal. Sus películas hasta el momento habían sido puestas en escena de fuerzas encontradas, y sus personajes libraban batallas dentro de sí. No es de extrañarse que las palabras de Howard Hawks sobre la importancia del antagonismo en escena lo hubieran dejado marcado. Si bien sus personajes eran ambivalentes en apariencia —en absoluto héroes o

villanos—, la ambivalencia era resultado de una crisis de valores confrontados al interior.

La regla más estricta que impuso Friedkin durante la filmación de *El exorcista* fue que todo lo que se viera en pantalla sucediera también frente a las cámaras. Además de la mirada limpia y la fe en una estética realista —o, más bien, para ser congruente con ellas— era necesario que ningún efecto especial fuera elaborado en la etapa de posproducción. La memorable levitación de la cama, el vuelo de los muebles por el cuarto de la niña y hasta el vaho de los personajes que hablaban en un ambiente helado, serían efectos mecánicos y derivados de las leyes de la física. Blatty, que en su novela describía un cuerpo arqueado hasta el extremo pero dentro de los límites de lo anatómicamente posible, le reprochaba a Friedkin la exageración visual (“sobrenatural”, le decía, no es sinónimo de “imposible”). Como era de esperarse, Friedkin no escuchó al guionista: mandó construir un *dummy* mecánico de Regan, y puso su cabeza a girar. En una primera toma se mostraba al muñeco entero durante toda la rotación de cabeza. La imagen le pareció a Blatty insoportablemente barata. En deferencia a quien después de todo era el productor de la película, Friedkin decidió editar la toma, insertando un *close-up* al final de la rotación y “animando” el rostro rígido del *dummy* con una imagen superpuesta de Regan (ésta sí en posproducción), interpretada por Eileen Dietz, la doble de la niña actriz Linda Blair en escenas muy demandantes o no aptas para ser interpretadas por una menor de edad.

Muchos de los efectos especiales de *El exorcista* se inventaron en ese momento y la mayoría lastimaron a los actores. Esto también era registrado por la cámara. Linda Blair se quejaría posteriormente de las correas que la sacudían en la cama (“párenlo, párenlo”, decía del aparato y

no, como se ve en la película, del demonio); Ellen Burstyn culpa a Friedkin de no haber impedido que un arnés le dañara para siempre la columna vertebral (su grito de dolor le vino muy bien a la escena), y todos los actores tiritaban por las temperaturas bajo cero del cuarto de Regan (construido dentro de una cámara de congelación). Para enervar a los intérpretes, Friedkin hacía sonar disparos, todo el día, en el set. El padre William O'Malley, que interpreta al padre Dyer, cuenta que la adrenalina visible en la escena de la extremaunción de Karras fue producto de una cachetada —permiso previo— del director.

Si la distancia emocional con el núcleo religioso de *El exorcista* fue, a la larga, una buena estrategia de persuasión, una segunda paradoja distinguiría a esa película de todo lo intentado y logrado hasta ese momento en el género del horror: según lo descubrió Friedkin, el realismo es el género idóneo para una crónica sobrenatural.

Mucho más que *El ciudadano Kane* —lo único que Friedkin imitaría de Welles era la manía perfeccionista y la voluntad de control—, fueron *Psicosis* (1960), de Alfred Hitchcock; *Onibaba* (1964), de Kaneto Shindô, y *Ordet* (1955), de Carl Theodor Dreyer, las películas que en distinta medida influirían en la creación de un nuevo código del horror.

Psicosis, de 1960, inculcó en Friedkin la noción de que el miedo debía cristalizar en una imagen concreta del Mal. Esta película lo fascinaba por la manera en que recompensaba al público con imágenes de algo terrible que, sin saber exactamente por qué, éste había anticipado cuando todo parecía apacible y el escenario era una casa relativamente normal. Pero Friedkin, a diferencia de Hitchcock, consideraba que no tenía mucho caso retardar la revelación del misterio. Muy pronto en *El exorcista* queda claro que Regan no está enferma de los nervios ni es víctima de la autosugestión, dudas que la novela de Blatty se esfuerza por alimentar. Lo piensan, si acaso, el séquito de doctores que la atienden, la madre de la niña y hasta el propio Damien Karras, sacerdote

racional. Su escepticismo, sin embargo, siempre se presenta al público como algo que no va a durar. La simpatía de Friedkin nunca se muestra del lado de la ciencia: los exámenes médicos practicados a Regan son tanto o más tortuosos que el exorcismo, y algunos de ellos aparecen por inventiva del director. Es el caso del estudio arteriológico, que Friedkin presume de ser médicamente preciso, ejecutado en la película por especialistas reales, y una secuencia que incluso se utiliza como material didáctico. Blatty, a quien siempre le preocupó la sordidez de la película, insistía en que el público vomitaba no como reacción al demonio sino por la escena en la que una aguja se clava en una vena del cuello de Regan.

Situada en las praderas destruidas por la guerra del Japón medieval, *Onibaba*, de Kaneto Shindô, nunca fue mencionada por el director como una influencia de *El exorcista,* pero sí como una de las películas que más lo atemorizó en la vida. Se trata de una extraña fábula de venganza sobrenatural. Una anciana castiga a su nuera —recién viuda— por tener relaciones sexuales con un vecino. Cada vez que la joven escapa para visitar a su amante, la vieja le sale al paso disfrazada con una máscara de demonio. Cuando quiere deshacerse de ella, la máscara se le adhiere a la cara. La anciana, desesperada, termina por arrancarse la piel. El castigo divino es un tema que parece convencer a Friedkin: lo inexplicable como correctivo —un orden que se restablece aunque sea con la intervención del Mal— termina siendo mucho más contundente que cualquier alegato racional. *Onibaba* pudo haber resonado como un eco del concepto judío de la divinidad: la idea de un Dios moral que premia la obediencia a sus mandatos pero que, si se le injuria, inflige castigos con un alto nivel de crueldad. En oposición a la misericordia que se adjudica al Dios de la cristiandad, la ira del Dios hebreo vuelve la venganza un recurso natural de la divinidad. Sensible durante esos años al ánimo de sus contemporáneos y en congruencia, quizá

inconsciente, con su propia formación religiosa, *Onibaba* pudo haber inspirado a Friedkin sobre el tipo de sanciones extremas que a veces es urgente aplicar.

Al último pero con mayor influencia, *Ordet*, de Carl T. Dreyer, fue la película que Friedkin refirió como la que lo inspiraría para narrar *El exorcista* en un tono literal. En ella, una familia de campesinos daneses, compuesta por un patriarca y sus tres hijos, confronta una tragedia que la obliga a repensar su fe. La esposa de uno de los hermanos muere durante el trabajo de parto; según qué miembro de la familia opine, ese hecho confirma o niega la existencia de Dios. Exhortada por uno de ellos, la mujer vuelve a la vida durante su propio funeral. La representación realista que hace Dreyer de una resurrección —sin efectos especiales, sin música, sin movimientos de cámara— le pareció a Friedkin la única manera de captar sin escepticismo o condescendencia los misterios de la fe. Al no interponer distracciones visuales entre lo que ocurre y aquello que se observa, el director sugiere que lo filmado también es real. Al asumir el riesgo de aceptar, a la par de sus personajes, fenómenos que se escapan a cualquier explicación, Dreyer —y después Friedkin — podía aspirar a generar un impacto en el espectador.

Los críticos no vomitaban, pero su recepción de *El exorcista* no era mucho menos violenta que la de los espectadores. En su reseña para *The New Yorker* en enero de 1974, la crítica Pauline Kael —quien seis años antes había encumbrado la violencia de *Bonnie and Clyde*— llamó a Blatty desvergonzado, a Friedkin efectista y a la película un fenómeno “demasiado feo como para tomarse a la ligera”.

A Kael le irritaba suponer que la comunidad católica pudiera permitir que su fe fuera convertida en espectáculo de horror con tal de que su Iglesia saliera bien librada al final. Tenía razón al realizar el símil —el ritual de fe y el

espectáculo de horror—, pero fallaba al sentenciar que se trataba de una concesión. Perdía de vista que para los católicos esta fe nace y se fortalece, muchas veces, desde el temor (a la reprimenda del cura, al castigo de Dios en la Tierra, al infierno que les espera después). Aquello que Kael consideraba una ofensa tolerada por el público era el dardo que daba en el blanco de la inestabilidad social. Visionaria como era, acertó en cambio a predecir que ningún crítico podría erigirse contra *El exorcista,* porque operaba en el público por debajo del nivel de conciencia. Diecisiete años más tarde, a propósito de su reestreno, William Friedkin acabaría refraseando casi la misma opinión.

En parte por complacer a Blatty (y, sin duda, para ganar más dinero), el director accedió en el año 2000 a lanzar una nueva versión completada con las escenas de *contrapeso moral,* y otras tantas omitidas entonces (como la "caminata de araña"), por afectar la simetría del guión. En entrevista para un programa de radio, y como respuesta a por qué consideraba que su película seguía asustando a nuevas generaciones de espectadores, dijo que *El exorcista* no ponía un amortiguador entre la pantalla y la realidad. Ésa, sostenía, era su ventaja sobre todas las películas posteriores, según él, mal llamadas "de terror".

Manipulación, como la llamó Kael, u honestidad, como la considera Friedkin, son términos contradictorios para designar la estrategia gracias a la cual *El exorcista* cala en lo más profundo de la sensibilidad de un espectador. Lo que parecen decir, a fin de cuentas, es que la historia es espeluznante justo por no presentarse como una película de terror.

Apenas seis años antes, en 1968, *El bebé de Rosemary,* de Roman Polanski, condenaba las visiones medievales del Mal (y, por extensión, cualquier correctivo de tipo sobrenatural). Película de horror que antes que la de Friedkin pudo haberse considerado exitosa (pero, en términos de taquilla e impacto ni remotamente comparable), esta otra

historia del Diablo en la Tierra culpaba de la infiltración al hecho de oficiar en el siglo XX prácticas de brujería propias del XVI. Tanto *El bebé de Rosemary* como *El exorcista* denunciaban al mundo y al momento histórico como campos fértiles para la germinación del Mal. Mientras Rosemary (Mia Farrow) espera en el consultorio del ginecólogo que recibirá al hijo del Diablo, toma del revistero un ejemplar de la revista *Time*. En su portada se lee, en letras grandes sobre fondo negro, la pregunta: "¿Está muerto Dios?" Rosemary es una mujer de mundo, para bien y para mal. Es católica, se nos deja ver, desde la culpa y la costumbre ritual.

En esta película, y después en *El exorcista,* el ocultismo se toma como una práctica regresiva, pero con el poder innegable de conjurar presencias. Da igual si estas presencias son imaginarias o productos de la autosugestión: alteran a una persona y a todos a su alrededor. La práctica de las ciencias ocultas existía como realidad. Lo que *El exorcista* propondría después no era una inversión de valores pero sí una elevación de rango de la práctica sobrenatural. Pidió, y le fue concedida, la reivindicación del pensamiento irracional en la cinematografía del siglo XX.

El cine del género que siguió a *El exorcista* (las películas de terror que, según Friedkin, no merecerían llamarse así) dio por hecho que el horror sobrehumano se derivaba de un desacato a la religión. Malo era todo aquello que se definía por oposición a Dios. Fueron películas que tendrían secuelas y darían pie a sagas (*El exorcista* incluida, con dos secuelas y una precuela, una de ellas dirigida por Blatty), en las que se conservaban uno o dos elementos de la original —rara vez el director— y todo lo demás cambiaba sin ninguna consideración. Por su respuesta en taquilla, el tema era lo único que importaba preservar.

La profecía (1976), de Richard Donner, sería la primera de una trilogía famosa con directores y actores cambiantes. Su historia arranca en el punto en el cual se detiene *El bebé de Rosemary:* la crianza del Anticristo, ahora en el seno de una

familia poderosa, estandarte de los valores políticos de los años en curso. Un puente más directo con lo narrado en *El exorcista* fue la película de Stuart Rosenberg de 1979, *Terror en Amityville,* sobre una casa poseída por el espíritu de su ex inquilino: un hombre que sin motivo había asesinado a su familia. Casi como una glosa del personaje de Damien Karras, el sacerdote convocado por los nuevos dueños de la casa se ve obligado a pelear contra la incredulidad de su grey. Si Karras era psiquiatra, éste es un psicoterapeuta calificado. Las objeciones de sus superiores son más específicas aún: un católico producto del Concilio Vaticano II no puede darse el lujo de volver tantos años atrás: un exorcismo es algo que suena demasiado medieval. *Poltergeist* (1982), de Tobe Hooper, reelabora el tema de Amityville en una superproducción: una casa poseída por espíritus, esta vez de cadáveres cuyas tumbas alguien profanó. Steven Spielberg, quien la concibió y la produjo, decía que su interés primero era volver maligna una casa que pareciera normal. En *Poltergeist* ya no se hacen alusiones al Diablo, pero las prácticas para librarse de cualquier cosa que invadiera la casa desafían, dice un personaje, la idea de un cristianismo convencional. Tanto *Amityville* como *Poltergeist* tienen como médiums a las hijas pequeñas de la familia que, al igual que Regan y su capitán Howdy, hablan con un amigo invisible que se niega a comunicarse con los demás. Los adultos de las tres familias eran en apariencia felices, pero escondían bajo el tapete una que otra desviación del código de valores convencionales. Con distintos resultados y nombres, estas películas recurren al exorcismo como la única estrategia posible de salvación.

Otro referente del cine de horror, *El resplandor,* de Stanley Kubrick (1980), elimina por completo cualquier alusión católica en su historia de posesión. No recuerda a *El exorcista* en nada y hace parecer improbable dicha cinta como fuente de inspiración. Pero Kubrick reciclaba géneros hasta hacerlos desaparecer. *El resplandor* y *Terror en*

Amityville (basadas las dos en novelas de autores distintos pero cimentadas en un caso real) contarían la misma anécdota de no haber borrado Kubrick la intervención de sacerdotes y de toda línea de diálogo referente a la religión. Mucho más interesado en la psicología de sus personajes que en cualquier representación alegórica de las fuerzas del Bien y el Mal, Kubrick volvió literal una de las respuestas que diera alguna vez William Friedkin sobre cómo reconocer en la vida diaria el antagonismo entre valores que describía su película. Los demonios nos habitan por dentro, dijo. Los exorcismos se libran a diario, en cada uno, hacia el interior.

En 1982, Wes Craven fundiría dos géneros incipientes —el asesino de adolescentes en serie y la presencia de lo sobrenatural— al crear la figura de un psicópata, Freddy Krueger, que lleva a cabo sus crímenes cuando las víctimas sueñan con él. En la escena del primer asesinato de *Pesadilla en la calle del infierno* —la primera de nueve secuelas, dos de ellas dirigidas por Craven— la víctima tiene pesadillas y puede, todavía, despertar. Asustada, toma el crucifijo que cuelga de la pared de su cuarto. Eso le permite dormir. Después de esa primera noche las cosas tienden a empeorar: el crucifijo se ha revelado como la contraparte del Mal. Esta escena —esta premisa— inaugura la saga más exitosa de horror de los años ochenta, del género que Friedkin odiaría por desvirtuar la seriedad del horror.

Para la última entrega de *Pesadilla, New Nightmare* (1994) Craven escribe una historia que lo incluye como personaje: un director de cine que, después de haber “matado” a su psicópata de ficción, presiente que ha liberado en el mundo una forma antigua del Mal, muy anterior al cine y a una simple película de terror. Dentro de la historia el director se pregunta qué tanto una película sobre ese tema puede afectar a su público y a todos los que la vieron después.

La pregunta se responde fuera. Incluye a Craven y a sus siete *Pesadillas*, a todas sus otras películas y a tres décadas

de cine sobre posesión diabólica o intervención de espíritus malignos, tarde o temprano confrontados con Dios. Concluye con la heredera más directa de *El exorcista* hasta el día de hoy: *El exorcismo de Emily Rose* (2005) de Scott Derrickson, basada en el caso de un sacerdote alemán juzgado culpable, en 1976, por la muerte de una muchacha en supuesto estado de posesión. Durante diez meses el sacerdote le practicó un exorcismo y, decían sus detractores, la privó de los medicamentos que la habrían ayudado a vivir. A pocos días de su estreno, la película reactivó en los medios no el debate alrededor de una película traumatizante sino de una práctica —el exorcismo— que no es en absoluto bien vista por la ciencia, la religión, la psiquiatría y la ley.

A la pregunta en 2001 sobre aquellos que denominamos *malos,* el entonces cardenal Joseph Ratzinger respondió al diario español *ABC* que no se atrevería a decir que alguien puede demostrar la existencia del Diablo. Hay maldad en el mundo, ni quien lo dude, pero es en todo momento una amenaza y una tentación propias de la naturaleza del hombre. En desavenencia con su homólogo en los años setenta, el que llegó a ser líder de la Iglesia católica dijo que “nunca debemos forjarnos una imagen del Diablo” capaz de desafiar a Dios ni de contrarrestar su poder. La idea de un Anticristo también le parecía un error.

En octubre de 2005 una Universidad Pontificia en Roma inauguró un curso que capacita a los sacerdotes católicos para practicar el ritual del exorcismo. El curso incluye el estudio de aspectos teológicos, antropológicos, científicos y jurídicos de la práctica, y cierra con el testimonio de dos sacerdotes que llevaron a cabo un exorcismo autorizado por la Iglesia católica. El objetivo del curso no es tanto preparar legiones de exorcistas licenciados sino ayudarlos a distinguir los síntomas físicos y psicológicos que podrían confundirse

con señales de posesión. El exorcismo, parece ser, ya no es un secreto de clóset. Lo que ahora se vuelve anacrónico es la creencia en un demonio al que es necesario expulsar.

Si acaso el Diablo ha vivido en la Tierra, ha sido en las películas que todavía insisten en su corporeidad. Por no hablar de los exorcistas, para quienes el siglo XXI ofrece oportunidad de ejercer. Que el cine difunde creencias no es una discusión original; que el arte imite a la vida, también es un lugar común. *El exorcista,* de William Friedkin, existe para hacerlos durar. Si el Diablo se nos coló al mundo, fue por la ventana de Regan. Fue el cine —y no la institución católica— el canal por el que el exorcismo se incorporó a la modernidad.

El exorcista inauguró una estética a la vez que insertó su tema en las esferas del mundo real. El clima moral era incierto. Pocas veces en la historia de un país, el paso de una década a otra había significado la pérdida de la inocencia, y el desvelamiento del lado oscuro de la libertad del pensamiento y de la acción. William P. Blatty —un católico de cepa— y William Friedkin —un judío y desencantado ejemplar— leyeron en el aire las señales y, desde intenciones y habilidades distintas, optaron por reaccionar. Uno escribió la novela y quiso difundir bienestar; el otro consideró que funcionaba mejor el castigo. Lo hizo a través de la imagen: nunca antes una película había descrito un horror igual. La piel de reptil de Regan, vírgenes con penes y pechos, y un crucifijo sangrante por haber desgarrado tejido vaginal. También los sonidos del Diablo y una mezcla sonora premiada, que hacía plausible una voz sobrehumana, mezcla de hombre, anciana y animal. O Dios nos ha abandonado o hemos abandonado a Dios. En todo caso, decía *El exorcista*, el Mal existe en el mundo, llámesele como se le quiera llamar. Lo dijo más bien William Friedkin, con el tono más

brutal posible y al oído del espectador. A cuarenta años de su estreno, no se ha dado en el género de horror más concordancia entre un mensaje y lo que se quiere escuchar. Nunca como en *El exorcista*, la película más aterradora que se ha filmado hasta hoy.

La entronización de la adolescencia

El agua entra por las ventanas y arrastra los muebles con ella: la fuerza que causó estragos ha vuelto para contraatacar. Da golpes contra las ventanas, termina por destruir la nave. El hombre, con el agua al cuello, se sabe arrinconado por un enemigo letal. Chapotea. Traga agua y tose. De entre las cosas que flotan junto a él busca algo que le sirva de arma. Encuentra un cilindro de metal. Lo avienta en dirección al monstruo, que lo aloja en su boca y se sumerje otra vez. Desaparece un instante. El hombre permanece inmóvil. De la embarcación ya sólo sobresale el mástil. El hombre se carga un rifle al hombro y se trepa a la punta con él. El agua todavía está quieta. El hombre escala con dificultad. El enemigo regresa. De pronto lo tiene cerca, casi lo puede tocar. Primero le hunde un arpón. El filo le atraviesa la carne pero no le hace una herida grave. Otra vez desaparece en el mar. Y regresa. Se delata por la aleta que divide el agua del mar. El hombre, subido en el mástil, apunta en su dirección. Cierra un ojo para calcular bien. Suelta un disparo. Falla. Un segundo; luego uno más. "Explota", le grita. No logra dar en el blanco. El cuarto disparo; el quinto. El enemigo se acerca, y el agua atrae al hombre hacia él. "¡Sonríe, hijo de puta!" Es hasta el sexto disparo que atina al tanque de gas. Explota, y el animal con él. Vuela en pedazos, por los aires, sobre la superficie del mar. El hombre lo mira incrédulo. Luego suelta una carcajada de triunfo. Se ha librado de la amenaza del maldito tiburón.

Los Estudios Universal planeaban estrenar *Tiburón* en muchas salas de Estados Unidos. En muchas salas y de forma simultánea. Al enterarse de ello, su joven director confirmó la sospecha que lo había rondado durante todo el desastroso rodaje: su película era considerada por Universal un producto de segundo nivel. Steven Spielberg tenía razones para llegar a esa conclusión: hasta ese momento en la historia del cine, si un estudio intuía que cierta película iba a resultar un fracaso comercial, no esperaba a que los críticos o el público mismo corrieran la voz sobre su pésima calidad. Entre más rápido se recuperara el dinero —cualquier cantidad— mejor. La película en cuestión se quemaría en el mayor número de ciudades posible, y a los pocos fines de semana saldría de las salas con sus pocas ganancias bajo el brazo. Por el contrario, las películas que enorgullecían a sus productores —las complejas, las que tardarían tiempo en encontrar su nicho— se exhibían apenas en algunos puntos clave del país. Las buenas reseñas de los críticos harían el trabajo de publicidad y, poco a poco, la expectativa creciente del público les ganaría los espacios dignos para su exhibición.

Universal aceleraría el estreno de *Tiburón,* pero sus razones eran muy distintas a las que Steven Spielberg llegó a suponer. Por un lado, era inconcebible para los productores perder la publicidad gratuita que iría de la mano con la temporada del año: *Tiburón* ocurría en una playa y el verano estaba casi a la vuelta de la esquina. Por otro —y ésta era la verdadera causa—, desde sus funciones de preestreno en Dallas y en Long Beach, la gente se había entusiasmado más de lo que cualquiera de sus creadores —incluido Spielberg— habría previsto.

Con su lanzamiento, el 20 de junio de 1975, *Tiburón* inauguró lo que en adelante se conocería como *blockbuster*. Exhibida en 409 salas de Estados Unidos, y con una respuesta en taquilla sin precedentes para una película con tantas copias, *Tiburón* cambiaría para siempre la lógica de

exhibición. Las cifras en taquilla subían cada semana, y al final de su periodo había batido el récord de ventas fijado por *El padrino* cinco años antes, el cual también fue producto de las imposiciones del estudio que la produjo. Por tratarse ésta de una película de tres horas de duración, y en esa medida costosa, comprometieron a los exhibidores a pagar la copia por adelantado. De otra manera, la recuperación del gasto —no se diga la obtención de ganancias— habría sido muy lenta. *El padrino* daría las ideas para la futura mentalidad *blockbuster,* pero fueron las ganancias de *Tiburón* las que establecerían la norma. Si la película de Francis F. Coppola había ganado 86 millones de dólares, *Tiburón* recuperó 129. Mantendría este récord hasta 1977, cuando *La guerra de las galaxias* de George Lucas se convirtió en la película más rentable en la historia del cine.

Esto último no hubiera sucedido sin el antecedente impuesto por Spielberg. La *tiburonmanía* incluyó no sólo reportajes y alusiones a la película en casi todos los medios del país, sino el consumo de *souvenirs* —tazas, pósteres, gorros de hule espuma en forma de mandíbula— que alertaron a los estudios sobre una manera adicional de explotar una película una vez terminada la función. Con *Tiburón,* además, se había confirmado el beneficio de la publicidad. De acuerdo, también, con el esquema de lanzamiento para las películas por las que no se apostaba demasiado, Richard D. Zanuck y David Brown, los productores, habían preparado *spots* televisivos y anuncios impresos vistosos que anunciaban su próximo estreno. Este tipo de promoción —rápida, impactante, siempre favorable— fue lentamente desplazando a la reseña crítica, no sólo en la página del periódico sino en el criterio del espectador. Desde entonces y hasta ahora, el *marketing* ocupa una buena tajada del presupuesto contemplado para una producción.

Steven Spielberg devolvió a los estudios el poder que pocos años antes parecía haber pasado a las manos de un grupo de jóvenes que se conocían como el Nuevo Hollywood.

Formados en escuelas de cine —no en el lote de un estudio, como era el caso de Spielberg— habían conseguido, en un principio, imponer sus propuestas sobre las de los ejecutivos conservadores en poder de la producción. Todos esos jóvenes, en algún momento, lograron un pacto a su favor: hicieron películas con el respaldo financiero de los estudios, pero con la libertad que les otorgaba el breve auge que en esos años tuvo el concepto de *director rebelde*. El cine de autor europeo, cuyos principales exponentes fueron modelos para los estudiantes de escuelas de cine en Estados Unidos, permitió que el director se convirtiera en la estrella de la película. Los actores, incluso, pasaban a un segundo plano: cumplir las expectativas del público había dejado de ser un factor a considerar. *Tiburón* revirtió el proceso: ante la necesidad de recuperar lo invertido en publicidad y estrategias de *marketing,* las películas de estudio que le siguieron al primer *blockbuster* de la historia apuntaron cada vez más a un círculo amplio de espectadores, lo que por fuerza significó un retorno a las películas basadas en el gusto común y con guiños a la sensibilidad de los tiempos. ¿Cuál era esa sensibilidad y por qué *Tiburón* calaría tan profundo en ella?

Hijo de una pianista convertida en ama de casa y de un ingeniero electrónico, Steven Spielberg nació en Cincinnati, Ohio, en 1946. El mayor de cuatro hermanos —el resto mujeres—, Steven quería, más que otra cosa en el mundo, ser un niño como los demás. Hacía todo lo posible por ocultar lo que consideraba sus diferencias. Ser judío, por ejemplo. Sus padres se habían propuesto educarlo entre católicos: era importante para la segunda generación de judíos americanos pagar el precio de la integración cultural. Steven no tardó en darse cuenta de que su religión lo volvía extraño en la comunidad. Estaba, por ejemplo, el asunto de

la Navidad, y el dolor que le causaba no colgar foquitos iluminados en sus ventanas. Una Nochebuena decidió montar un espectáculo de luz para los niños de su vecindario: se envolvió en una túnica, adoptó la pose de Cristo crucificado en el zaguán de su casa y le pidió a una de sus hermanas que lo iluminara con un proyector de figuras rotantes. Sus padres lo arrastraron dentro de la casa y lo regañaron entre gritos y llantos. Entenderían, décadas más tarde, que si su hijo se convertía en otro —sin importar quién — era utilizado como estrategia para ganarse su aprobación.

Otra de las diferencias de Steven era su apariencia física. Flaco, orejón y con lentes, no era precisamente el niño popular del salón. Con esto podía lidiar. Sus juegos solitarios le bastaban para pasar el tiempo entre los demás. Era retraído y hablaba poco. Tenía un repertorio de fobias y las cosas lo asustaban de más. Imaginaba que había monstruos debajo de la cama, detrás de las puertas cerradas y atrapados en las paredes que, de noche, escuchaba crujir. Le temía incluso al interior del piano de su madre. Cuando se sentaba junto a ella y la escuchaba tocar, le pedía que abriera la tapa y lo dejara mirar el interior. Diría luego que de niño descubrió la manera de deshacerse del miedo: era cosa de contagiarlo, igual de intenso, a los demás.

Lo abrumaba también otra sospecha de anormalidad. Le parecía que su familia era distinta al resto. Sobre todo su madre, Leah, quien nunca le imponía límites. Era su cómplice, por ejemplo, en el juego de fingir fiebre para poder faltar a la escuela. Steven y ella le mentían al padre, calentando un termómetro en el foco de la lámpara. A las mamás de sus amiguitos, todas amas de casa modelo de los prósperos años cincuenta, les asustaba la libertad con la que Leah permitía a su hijo hacer experimentos en casa. No les parecía correcto que la mujer se entusiasmara a la par del niño, cuando, por ejemplo, éste hizo explotar una olla express en la cocina de la casa Spielberg. A Steven le pareció un efecto especial grandioso y Leah aplaudió el

hallazgo junto con él. Su padre, Arnold, era mucho menos raro. Un ingeniero electrónico con fuertes cargas de trabajo, pasaba poco tiempo en casa. Steven lo recordaría siempre como un padre ausente. A diferencia de Leah, Arnold regañaba al niño por su pésimo desempeño escolar. Cuando, de adolescente, Spielberg se unió a un grupo de Boy Scouts, muchos lo interpretaron como una afiliación voluntaria a una familia convencional.

Fue a causa de la profesión de Arnold que la familia Spielberg se mudó varias veces de ciudad. De Cincinati viajó a Nueva Jersey, y luego a Phoenix, Arizona, cuando tenía once años de edad. Spielberg recuerda los años de Phoenix como los mejores de su infancia y en los cuales supo con certeza que sería director de cine. Harto de la torpeza de su padre para filmar videos caseros, un día le arrebató la cámara Súper 8 y se encargó de hacer la película del campamento familiar. Supo encontrar los mejores ángulos, los momentos de mayor emoción, y a veces les pedía a sus padres que lo dejaran bajarse del auto para filmar la llegada de la familia al lugar. Los videos terminaban siendo mejores que las vacaciones.

A los doce años produjo su primera película con actores, y a los trece ganó un concurso con *Escape to Nowhere,* ambientada en la Segunda Guerra Mundial. Spielberg había encontrado un modo de arreglar la realidad, una fórmula especialmente útil en los años de la adolescencia. Con la cámara de su padre en mano, filmaría películas actuadas por los deportistas y las chicas guapas de la secundaria y la preparatoria. A los dieciséis años produjo *Firelight,* de más de dos horas de duración, y que le ganó fama local. En su rol de director de cine no sólo tenía el poder de convocar a quien se le ocurriera, sino que algunos de sus personajes estaban diseñados para poner en situación vulnerable a los chicos que en la vida real —por su apariencia y su popularidad— podían amenazarlo a él. Al final le agradecían al *nerd* que les daba la oportunidad de actuar.

En la década de los años setenta, el mito del joven rebelde gozó en Estados Unidos de un estatus popular. Una contradicción de términos. Si desde mediados del siglo XIX hasta finales de la siguiente década ese mito se desprendía de un sentimiento de alienación, tras el ocaso de la contracultura fue posible ondear la bandera de "incomprendido" dentro de un sistema que alentaba —y aplaudía— formas distintas de *no pertenecer*.

La aventura como consigna, la irresponsabilidad como sinónimo de frescura, y el rechazo de cualquier estructura por considerarla autoritaria *a priori,* ya aparecen como rasgos de los dos preadolescentes fundadores de la veta literaria (y después cinematográfica) que garantizaría la propagación de su estirpe. Tom Sawyer y su amigo Huckleberry Finn verían la luz en 1876 en la célebre novela de Mark Twain. Un libro que — alguna vez dijo su autor— fue escrito para ser leído por adultos y no por niños, *Las aventuras de Tom Sawyer* consigna el espíritu escapista y rebelde que hizo de Twain un mito por derecho propio y contribuiría a situar las acciones por encima de las consecuencias en la escala de valores de la sociedad estadounidense.

Protagonista de aventuras sucesivas —todas en su beneficio, todas con el fin de divertirse— Tom Sawyer tiene conciencia pero sólo en retrospectiva. Puede arrepentirse y reconocer errores una vez que el acto ha quedado muy atrás. Un narcisista ejemplar, fantasea con su propia muerte sólo para especular quién lloraría por él. Su fantasía se cumple. Hartos de la sociedad "normal", él y Huckleberry escapan de su pueblo y dejan que su familia y sus amigos crean que se han ahogado en un río. Triunfales vuelven para irrumpir en su propio funeral. Al final de la novela, los pícaros obtienen dinero como recompensa accidental por un botín

que tenían planeado hurtar. Son héroes involuntarios y, por tanto, sin disposición ética. Como es de esperarse, planean convertirse en ladrones de primer nivel.

Orgullosos de no parecerse a los “sociables” que los rodean —los conformistas, los que optan por estudiar y seguir instrucciones ajenas—, Tom y Huckleberry son antepasados en línea directa de otro adolescente célebre de la ficción estadounidense. En 1951, aparecía Holden Caulfield en las páginas de *El guardián entre el centeno*, una novela donde el protagonista llama a los adultos “farsantes” y se distingue a sí mismo de ellos (y de otros adolescentes “farsantes”) al cuestionar las convenciones impuestas y ser más lúcido que los demás. Tanto Holden Caulfield como su creador J. D. Salinger, encabezaron en el siglo XX la nómina de los inconformes icónicos. A mediados de los años sesenta Salinger dejó de escribir y desapareció de la vista del público. Su mito de escritor retirado influyó en la literatura tanto como sus novelas y sus cuentos.

Parecidos en tantas cosas —el rechazo a la educación escolar, al mundo de los adultos y a todo aquello que no conviniera a su concepto de libertad—, Tom Sawyer y Holden Caulfield fueron distintos en algo: el primero fue un niño travieso, el segundo un adolescente normal. La diferencia no está en las novelas sino en cómo sus lectores interpretaron la voluntad de desafío que funciona, en ambas, como hilo conductor. Fue con el cambio de siglo y la propagación de la mentalidad psicoanalítica que la inestabilidad en el temperamento de un joven sería considerada como seña de salud mental. La paradoja sería establecida por el psicólogo Stanley Hall (amigo estadounidense de Freud), que en su estudio de 1904, *Adolescencia: su psicología y relaciones con la fisiología, antropología, sociología, sexo, crimen, religión y educación*, definió esa etapa en la vida de un hombre como un periodo de idealismo y rebelión, durante el cual los conflictos emocionales debían considerarse inevitables (y, por extensión, comprensibles). Hall tomó

ejemplos del Sturm und Drang alemán para ilustrar las tribulaciones propias del adolescente universal (Werther, el personaje de Goethe, era un caso típico). Una vez que el psicólogo distinguió con precisión una fase intermedia entre el niño y el adulto, sus principales colegas, a lo largo del siglo XX, aportarían nuevos enfoques y factores a considerar en el estudio y tratamiento de la turbulencia juvenil.

Si para sus lectores Tom Sawyer no era más que un muchacho rebelde —Twain, en la novela, no especifica su edad— Holden Caulfield, de diecisiete años, encarna las neurosis que Freud señalaría como propias de la civilización occidental. Incluso las que no calculó. Un Tom Sawyer de la posguerra, Caulfield suelta pistas sobre el origen de su escapismo (“Me da gusto que hayan inventado la bomba atómica. Si hay otra guerra, me voy a sentar encima de ella”) y es un portavoz megalómano y verborreico de los miedos de su generación.

Cobijados por la sensibilidad psicoanalítica del siglo XX, Tom Sawyer y Holden Caulfield encontraron su destino heroico y engendraron lo que se conocería como cultura juvenil. Después de que *El guardián entre el centeno* se convirtiera en uno de los libros más vendidos de una década en la que el arte y la cultura de masas decidieron estrecharse la mano, términos como “conformismo” y “alienación” se integraron al vocabulario de los medios. La poesía *beat* —el frente literario y de élite—, las películas de James Dean y la música de Elvis Presley —rebeldía preparada para fácil digestión— encumbraron las diferencias entre “nosotros” y “ellos”, establecidas alrededor de nociones como “*establishment*” y “control”. El concepto más elusivo era el de toma de responsabilidad: por los actos, por las decisiones tomadas, por lo que pudieran generar. Conciencia y culpabilidad eran términos ambivalentes en los relatos cantados, filmados o escritos de jóvenes que exaltaban el presente como único tiempo a considerar: algunas veces eran sinónimos y otras nociones excluyentes,

dependiendo del personaje a quien se quería exaltar o denostar. Entre tener una voz sonante y defender lo expresado hasta el final, yace la diferencia entre el rebelde autómata y el joven que ha asumido una postura entre los demás. Era la línea que un adolescente astuto se cuidaba de cruzar.

Las manifestaciones artísticas de la década que seguiría se cristalizaron en el mito del adolescente perenne. La contracultura de los años sesenta era indisociable de la política, pero no empezaba ni terminaba con ella. Las protestas públicas por la Guerra de Vietnam, los movimientos estudiantiles y las manifestaciones de apoyo a los derechos civiles fueron las causas que le dieron visibilidad y legitimidad social. Pero fueron, también, los sucesos que facilitarían a las facciones conservadoras extinguir el movimiento, a través de represiones también públicas y muy visibles, de una manera tangible, incuestionable y radical. El fin del movimento *hippie* —la cara más vistosa de la contracultura— marcó el fin de la protesta como forma socialmente aceptada. No se extinguió, sin embargo, la corriente subterránea que contribuyó a su popularización.

La última parada de la familia Spielberg fue la ciudad de Saratoga, California. Leah y Arnold se divorciaron, y Spielberg, de diecisiete años, eligió vivir con su papá. Algo más le golpearía el ánimo: había llegado el momento de elegir universidad. No era que dudara entre opciones, pero su récord de calificaciones no le permitía inscribirse en las facultades de cine más prestigiadas, la UCLA o la USC. Su opción fue inscribirse en la Universidad del Estado de California, en Long Beach, donde ofrecían cursitos básicos de cine y televisión.

Spielberg tenía metas claras, y una de ellas era evitar que el ejército lo requiriera para pelear en Vietnam. Era otro de sus motivos para inscribirse en la universidad: el estatus de estudiante le permitía aplazar su enlistamiento en el ejército. Pero había que prever lo peor: que lo expulsaran de la escuela o que por otra razón perdiera su preciado aplazamiento. Si el caso llegara a darse, había otra manera de escapar de la obligación militar. Apenas cumplió dieciocho años y sin nada que pudiera articular como un problema a resolver, Spielberg se convirtió en paciente de una terapia psicoanalítica y se inventó una pubertad turbulenta que no podía dejar atrás. No había mucho que contarle al psicólogo, y al joven le incomodaban los huecos en el diálogo. En una entrevista publicada en 1978 a la revista *Rolling Stone,* Spielberg recuerda la dinámica de la terapia: “Sentía que tenía el deber de entretener”. Tom Sawyer y Holden Caulfield mentían a los adultos casi por compulsión. A un precio de cincuenta dólares por sesión semanal, Steven inventaba historias que interesaran a su doctor.

Si no tenía conciencia política, mucho menos le interesaba pertenecer a una generación de moda —la que se gestaba en las escuelas de cine— ni tenía muchos vínculos con los jóvenes de su edad. Los sesenta y sus ideales le habían pasado de noche. Él era un autodidacta nato, cuyo sentido de alienación le había permitido avanzar entre la multitud.

Incluso veía más allá: no tenía intención de confrontar al sistema de producción que, aunque debilitado, seguía conservando el poder. Si sus modelos cinematográficos eran tan clásicos como David Lean (una de sus películas favoritas era *Lawrence de Arabia*), no había por qué aspirar tampoco a un modo de operación transgresor. Sin una gota de la sangre rebelde que animaba a otros estudiantes de cine, su idea de “llegar ahí” consistía en infiltrarse a un estudio, aprender las reglas establecidas y, en caso de introducir cambios, hacerlo

desde el interior. Para lograr ese fin, produjo un cortometraje —*Amblin*'— que fue visto por Sid Sheinberg, jefe de los Estudios Universal. Sheinberg le ofreció un contrato para dirigir episodios de televisión. Spielberg dejó la escuela. Su primer trabajo fue la dirección de un episodio de la serie *Galería nocturna*, protagonizado por Joan Crawford. Soprendida por la edad de Spielberg, la actriz, temida por sus arranques de diva, lo acogió y le demostró una paciencia especial. Esto no sucedería con frecuencia. A los trabajadores de Universal no les gustaba obedecer a alguien a quien, decían, ni siquiera le crecía la barba. El director tenía veintiún años, pero aparentaba diecisiéis.

Steven Spielberg se ha llamado a sí mismo “niño”. Lo hizo una y otra vez, en las primeras décadas de su carrera, cuando críticos de su obra lo llegaron a culpar de la creciente ñoñería de Hollywood. Se referían al hecho de que, en sus películas, suele recrear los miedos y los deseos de las fantasías infantiles. Esos que detonan nuestras reacciones más extremas, incluso en la vida adulta, cuando una situación se escapa al ámbito de nuestra comprensión.

Cuando Spielberg les da la razón —y acepta, por decirlo así, la responsabilidad de su inmadurez— echa a andar un mecanismo adulto de manipulación: se adecua al prototipo de un “hombre para siempre niño”, que ha venido a convertirse en sinónimo de frescura y espontaneidad.

Parecería, por un instante, que la serpiente se muerde la cola: Spielberg redujo la edad de la cultura popular y ahora es un tipo admirable dentro de los valores que ayudó a propagar. Pero Spielberg nunca fue espontáneo. Ni siquiera un poco rebelde. Que nunca haya sido joven, psicológicamente hablando, es una paradoja que explica que su cine haya seducido a un público de miles de obsesionados con la juventud. Por sus formas de organizar el mundo, y su

absoluto desinterés en alterar el *statu quo*, Steven Spielberg fue uno de los adolescentes más adultos de su generación.

Todo era tan sencillo como encontrar un tiburón amaestrado. Si no había uno disponible, era cosa de pagarle a un entrenador de tiburones. El problema, en todo caso, no sería el tiburón. Con los derechos de la exitosa novela de Peter Benchley, *Tiburón,* comprados en 175 mil dólares, Richard D. Zanuck y David Brown de Universal empezaban a compartir la sospecha de que la película que estaban a punto de producir podía presentar una que otra dificultad.

Aún no tenían asignado al director. Una de sus primeras opciones fue desechada después de que el candidato habló una y otra vez de las buenas ideas que tenía para la película de “la ballena”. Después de este episodio, consideraron darle al trabajo a un muchacho que había leído a escondidas el manuscrito de la novela y que se había propuesto a sí mismo para dirigir.

Era el jovencito Spielberg, el niño maravilla de Universal, que para entonces ya había dirigido su primer largometraje en cine. La película se llamaba *The Sugarland Express;* la historia se inspiraba en un caso real. Trataba de una pareja de delincuentes que, con el fin de recuperar a su hijo, cruzó lo pueblos de Texas en auto con un policía como rehén.

Más que *The Sugarland Express,* un trabajo anterior de Spielberg lo perfilaba como el director adecuado para *Tiburón*. Era la película para televisión *Duel* sobre un camión que persigue con furia a un automóvil sin ninguna razón aparente. El guión de Richard Matheson, escritor de varios capítulos de *La dimensión desconocida,* le había interesado a Spielberg por su dimensión surreal. Caracterizó al camión como un monstruo descomunal: el sonido de su motor y de su claxon fueron tomados del audio de una película sobre tiranosaurios Rex. Spielberg puso en escena la lucha a

muerte entre un hombre común y una encarnación inhumana del Mal. *Duel* tenía cuatro letras, y *Jaws* (*Tiburón* en inglés), también. Esto, diría luego Spielberg, le había parecido una señal ominosa de que la historia de un tiburón asesino era la secuela natural de aquella sobre el camión depredador.

Los productores Brown y Zanuck le pidieron al director simplificar la novela de Peter Benchley. Limpiarla, pues, de matices que provocaran algún tipo de lectura lateral. Spielberg estuvo de acuerdo. Los personajes de Benchley le parecían detestables. Estaba, por un lado, el jefe de policía Martin Brody, acomplejado sin remedio por su bajo estatus social. Era algo que su esposa, Ellen, le restregaba en la cara a la menor oportunidad. Él, un nativo de Amity, y ella, la hija rica de una familia neoyorquina que solía vacacionar en la isla, se habían enamorado muy jóvenes cuando el entonces policía vigilante acompañó a la chica a su casa tras detener a su compañero, muy borracho para conducir. Muy pronto ella se daría cuenta de la vida lujosa que había dejado pasar. Convertida en esposa de pueblo, resentía que su marido careciera de prestigio social. Los roces en el matrimonio, hasta entonces tolerables y sin apariencia de llegar a algo más, se convertirían en embistes crueles provocados por la llegada a Amity del joven oceanógrafo Matt Hooper. Convocado a la isla para aportar sus conocimientos en la caza del tiburón, Hooper era el hermano menor de un novio que Ellen asociaba con su pasado de esplendor social. Como una forma de recuperar un tajo de vida que consideraba perdida —y muy suya—, Ellen propicia un encuentro sexual con su ex cuñado. Su marido olfatea el asunto y entabla con Hooper una enemistad personal. Al final de la novela, el oceanógrafo es devorado por el tiburón; en la película sobrevive al ataque, escondido en el fondo del mar.

Paralela a la historia de adulterio y humillación social, corría en la novela de Benchley una trama que revelaba los verdaderos motivos del alcalde Larry Vaughn para evitar el

cierre de playas de Amity a pesar de la evidencia de los ataques de un tiburón. En sociedad con Tino Russo, uno de los altos mandos de Las Cinco Familias de la mafia neoyorquina, Vaughn era copropietario de una compañía de bienes raíces que se encargaba de lavar dinero. En deuda con el mafioso Russo, Vaughn le ha prometido recuperar con creces el dinero invertido en Amity: pagaría con su propia vida el descenso en el valor de la propiedad.

Spielberg conservaría la violencia y el tufo a sexo pero no los motivos detrás. Escondería bajo la alfombra todo rastro de conflictos de clase, enredos políticos y turbulencias conyugales que volvían a los personajes de la novela antipáticos por motivos distintos, y al tiburón, por lo tanto, una metáfora del castigo que a cada uno le tocaría enfrentar.

Spielberg, así lo dijo, no quería personajes con problemas, que es casi como decir que no quería que sus espectadores llegaran a identificarse con ellos. Benchley, herido por las declaraciones que hiciera Spielberg sobre su incapacidad de inventar personajes simpáticos, declaró a un periódico que el joven director tenía más conocimiento de las películas que de la realidad, y que algún día sería conocido como el mejor director de segunda unidad del país. (Escritor y director se reconciliarían después, ambos culpando a la prensa por haber sacado su declaración de contexto.)

En su decisión de concentrarse en la acción y de reducir las tensiones entre personajes, atribuyendo sus diferencias al temperamento y no tanto a la defensa de una ética o una visión del mundo (tal como lo habían hecho Ray Bradury y John Huston, guionista y director de *Moby Dick,* al adaptar la muy discursiva novela de Melville), Spielberg se adecuaba a convenciones elementales de narrativa audiovisual. Pero, además, haciendo uso de un sentido de intuición cada vez más afilado, Spielberg, sin planearlo, condensó en su estrategia narrativa el método que la sociedad de su época había elegido para lidiar con la resaca que le dejó el desengaño social y político de la década anterior. Era el

método de la descarga instantánea de emociones que, se decía, no era necesario analizar a profundidad. Lo que esas emociones —sobre todo las conflictivas— pudieran significar en la historia de cada quién era menos importante que la urgencia de eliminarlas. Entre más rápido y ruidoso se hiciera, mejor.

La posguerra trajo consigo un periodo de bonanza económica, y con ella la paradoja del rebelde burgués. La generación de los *baby boomers* —los nacidos después de la Segunda Guerra Mundial y hasta los años sesenta— se vió tarde o temprano sometida al trauma de la maduración forzada y del ingreso violento a una etapa adulta. Los años sesenta en Estados Unidos concluyeron con el fin abrupto de utopías raciales y políticas. “El sueño terminó”, cantó Lennon en 1970, sobre la utopía que en otros versos famosos había invitado a imaginar. Diez años más tarde, sería asesinado por un hombre que llevaba con él un ejemplar de su libro favorito: *El guardián entre el centeno*. La fascinación de Mark Chapman por el libro de J. D. Salinger lo habían llevado a creer que él era Holden Caulfield. En sus declaraciones a la policía, dijo que Lennon le parecía un “farsante” y que Caulfield sin duda lo habría asesinado.

Sin ideales a la vista que defender y obligados a integrarse a las filas laborales, los *baby boomers* se cortaron el pelo y llenaron solicitudes de empleo. No fue fácil, sin embargo, resignarse a dejar de ser niños rebeldes. A lo largo de los años setenta, el auge del llamado “entrenamiento de la conciencia” —una serie de terapias de base psicoanalítica pero en versiones mucho más superficiales e indoloras— mantuvo vivo el ideal del adolescente perenne. En todas estas terapias se cuestionaban los principios de autoridad (eran, después de todo, mutaciones de la protesta *hippie*), aunque no las nuevas formas, más sutiles, de dominación.

Las terapias eran realizadas en casas sobre la playa que recordaban spas, o en salones de hoteles de lujo, donde los pacientes podían recostarse en alfombras mullidas. La dinámica consistía en acumular tensiones para luego dejarlas salir. No era necesario indagar demasiado, sólo dejarse llevar. La expulsión violenta del cuerpo de un grito o una palabra clave era todo lo que se requería para dejar una vida de problemas atrás. La terapia del Grito Primario consistía en concentrarse en aquello que uno consideraba la fuente de su infelicidad —la timidez, el mal aliento, una madre castrante— y después gritar la palabra maldita enfrente de los demás. La terapia del nacimiento recreado consistía en simular el momento del nacimiento propio y experimentar de nueva cuenta la lucha por ingresar al mundo. Centros como el Instituto Esalen y filiales del programa Synanon (antes de los años setenta dedicado sólo a la rehabilitación de drogas) sometían a sus pacientes a maratones de humillación colectiva que consistían en escuchar todo lo malo que los demás miembros veían en ellos, para luego obligarlos a confesar todas las debilidades y los vicios que los otros no habían alcanzado a detectar.

En palabras de Holden Caulfield, los *auténticos* solían estar solos, y los farsantes haciendo ruido, en compañía de los demás. Los *auténticos* de los años setenta se reconocerían unos a otros justo por moverse en grupos, en sesiones diseñadas para probar su individualidad.

En una sala de cine de Amity se proyecta ese verano la película *Moby Dick*. Entre el público se encuentra Quint, el tiburonero del pueblo. En la escena en la que el capitán Ahab, protagonizado por Gregory Peck, encara a la gran ballena blanca y la arponea con furia, Quint se empieza a reír a carcajadas tan burdas y sonoras que obligan al resto

de los espectadores a abandonar la sala. La risa de Quint retumba al punto de escucharse desde fuera del cine.

Spielberg incluyó esta escena en el guión que escribió después de rechazar el entregado por Peter Benchley como parte de sus obligaciones con Universal por el pago de los derechos de la novela. Tenía la intención de filmarla, pero Warner Brothers no autorizó el permiso para reproducir *Moby Dick*.

El fantasma de *Moby Dick* seguiría visitando a Spielberg. Al principio había sido un deseo, y más tarde una maldición. Cuando, durante el rodaje, todos los problemas técnicos se combinaron con la desesperación de la gente, el director comparó *Tiburón* con la épica estadounidense clásica sobre un hombre y una bestia del mar. Su película salía perdiendo. Más que a Melville, pensaba Spielberg, *Tiburón* recordaba a Roger Corman, el director de películas baratas más prolífico de la historia del cine.

Tiburón no podía ser *Moby Dick* porque Quint no era, ni remotamente, Ahab. En ambas películas, el móvil de la cacería era tan poderoso que el personaje llegaría hasta la muerte por él. En la historia de Melville este móvil daba pie a una disquisición filosófica; en la película de Spielberg no es sino pragmatismo que daba al traste con la especulación.

Ahab es guiado por una obsesión: vengarse de la ballena blanca que alguna vez lo atacó. Le suponía enfrentarse con algo indefinido: con una cosa maligna que amenazaba a la raza humana tras la máscara de un animal. Pensar así le valía a Ahab la desaprobación de Starbuck, un protestante recto que se niega a justificar acciones que no beneficien a la comunidad. *Moby Dick* consigna la ética puritana en la que descansa el capitalismo temprano: la acumulación de riqueza y de bienes en estricta observancia de una religión.

Quint, el héroe de Spielberg, es un Ahab abocado a la pura gratificación. Una de las escenas memorables de *Tiburón* es aquella en la que en medio de una junta de ciudadanos consternados por la amenaza del escualo, Quint

rasga un pizarrón con las uñas para llamar la atención. Luego pide miles de dólares a cambio de eliminar el Mal. El tiburón que ronda las aguas de Amity no es —para Quint ni para sus dos comparsas— un enemigo metafísico.

Tiburón no sería *Moby Dick* pero tampoco una película más de serie B. Años después, el aludido Corman diría que por culpa de Spielberg y de lo que su cine generó, las películas que él producía por el precio de cacahuates ahora costaban entre 20 y 30 millones de dólares.

Junto con *Apocalipsis*, de Francis F. Coppola, el rodaje de *Tiburón* es recordado como uno de los más pesadillescos en la historia de Hollywood. Desde el momento en que el equipo de filmación desembarcó en Martha’s Vineyard —locación escogida por la baja profundidad de su bahía, apta para instalar la plataforma del tiburón mecánico—, todo se presentaría en la forma de un problema no contemplado en la etapa de preproducción. Bajo la amenaza de una huelga de actores, la película, para colmo, se filmaba a contrarreloj. El guión de cada día se escribía la noche anterior. El actor y guionista Carl Gottlieb, convocado por Spielberg para ayudarlo a salir del pantano, pasaba en limpio los diálogos que surgían de improvisaciones diarias con los actores. Si el guión se escribía en el camino, cada día, también, había que conseguir la utilería requerida en las escenas. Por no hablar de lo arbitrario del clima, y del desánimo de actores y equipo que hablaban de trabajos y proyectos y oportunidades increíbles que habían dejado pasar por culpa de un rodaje que no parecía tener final.

Pero no había problema tan grande, literalmente, como el propio tiburón. Pasado el instante en que los productores descartaron lo del escualo entrenado, se decidió construir un animal mecánico de ocho metros de longitud. Lo apodaron *Bruce*, el nombre del abogado de Spielberg. Al principio

estaba bizco y no cerraba las quijadas. Un día Spielberg llevó a su amigo George Lucas a visitar el taller donde Bruce estaba siendo construido. Lucas metió la cabeza en su boca y Spielberg la cerró hasta que Lucas no pudo salir. Tuvieron que forzarla y oyeron que algo tronó. Salieron a escondidas para que nadie les cargara el costo de reparación. Poco a poco, *Bruce* funcionó. Con gran emoción del equipo, el animal fue sumergido en el mar. Entonces se dieron cuenta: el tiburón funcionaba en seco, pero el agua lo echaba a perder. Había que volver a empezar. El tiempo de rodaje se reducía a la mitad.

A Steven Spielberg nunca le interesaron las drogas. Era otro de los rasgos que lo aislaban del grupo *hip:* los directores del Nuevo Hollywood y las rémoras que los seguían eran hijos de la contracultura y de sus códigos de rebelión. Spielberg, por el contrario, era discípulo voluntario de un sistema de producción con varias décadas de antigüedad. Esta diferencia de escuelas podría explicar la nula disposición del joven director para soltar las riendas de emociones e impulsos. Si se trataba de experimentar con sustancias, lo detenía no tanto un principio moral sino el miedo a perder el control. Lo decía casi como una certeza: una experiencia de ese tipo seguro se apoderaría de su voluntad.

Para Spielberg perder el control era casi como perder el sentido. Hasta ese momento en su vida, el control había sido el móvil de sus incursiones en el cine. No sólo el control sobre una realidad inventada —un principio creador— sino ese otro que traspasa las fronteras de dicha invención: Spielberg quería ejercer el control sobre las reacciones del público. Ya después se preguntaría si había una justificación detrás.

La ironía no tardó en relucir. Si bien sus colegas eran víctimas de manías y excentricidades, éstas no se generaban

por influencia de los demás. Steven Spielberg dependía de dosis de aplauso y aprobación. Temblaba ante la sospecha de un temperamento adictivo porque eso, precisamente, lo definiría como director.

Apenas tuvo los medios, cruzó el umbral que separa el simple gusto por el reconocimiento de la adicción por complacer. Si las dosis no eran suficientes, había que generarse más. Había obstáculos pero no le importaba: el dinero era, de ellos, el menor. Así lo consideró tras escuchar por primera vez el grito de los espectadores, asustados hasta la médula por la primera aparición en pantalla del tiburón. Era algo que ya había planeado: unos segundos antes, el público había escuchado al jefe de policía Brody decir la palabra “mierda” para referirse al olor del pescado que serviría como carnada. Observador de sus contemporáneos aunque no compartiera sus modos, sabía que al oír una mala palabra el público dejaría escapar una carcajada: de vergüenza, si eran adultos; rebelde si se trataba de jóvenes. Entonces todos bajarían la guardia. Después aparecería el monstruo, y la risa se transformaría en alarido. Su estrategia funcionaba y ésa era la buena noticia; la mala, que había decidido aplicarla hasta bien avanzada la historia.

Spielberg quería más. Más gritos y más sobresaltos planeados. Quería, por lo menos, incluir un susto en el primer acto de la película, antes de que los tres hombres se embarcaran en la misión de cazar al tiburón. Tenía claro que regresar a Martha’s Vineyard, la locación de la película, estaba fuera de la cuestión. Todo el equipo —él incluido— hacía lo posible por olvidar la pesadilla que había sido su experiencia ahí. Por no hablar del presupuesto agotado, cuando nadie anticipaba cuán rápido y con cuántas ganancias se llegaría a superar. En complicidad con su editora Verna Fields —con quien luego se disputaría el crédito por el suspenso logrado a lo largo de la película— Spielberg posprodujo la escena en la que el oceanógrafo

Hooper descubre, bajo el agua, el cadáver de un lugareño. La alberca privada de Fields, leche para enturbiar el agua y una máscara del rostro del actor fueron elementos suficientes para que Spielberg filmara nueve versiones distintas del encuentro entre el buzo y el cadáver. Luego las sometería a juicio de quien tuviera el buen o mal tino de pasar en ese momento por el cuarto de edición.

Nueve versiones y tres mil dólares que Spielberg puso de su propio bolsillo, consciente de que era un lujo destinado a saciar su obsesión. Luego de que el nuevo corte fuera proyectado en el cine de Long Beach —sede de su universidad—, y la escena del buzo arrancara del público un grito todavía más alto que el de la aparición del tiburón, Spielberg comprobaría qué parte de hacer películas era la que le gustaba más. Animado por un público cómplice, decidiría su carrera desde la lógica de la adicción.

Desahogo sin tomar partido; catársis sin identificación. El mismo principio que hacía irresistibles a las terapias alternativas podía extenderse a formas de entretenimiento Una película gratificante era mejor que una película que obligara a pensar. A diferencia de cintas como *El exorcista* o *Bonnie & Clyde* (que, aunque de raigambre opuesto, compartían la intención de sembrar preguntas incómodas en la conciencia del espectador), *Tiburón* entregó a su público algo que agradecería al punto de hacerlo aplaudir de pie: la posibilidad de liberarse de una angustia generada a través de recursos eficaces —música, pistas falsas, la aparición postergada del monstruo— sin la molestia de preguntarse por un significado detrás.

Dentro de recintos seguros —ya fuera salas de cine o centros de psicoterapia a la orilla del mar— era posible preservar la médula de la adolescencia mental: la convicción

de que las desgracias propias son siempre culpa de los demás.

(Hooper sube la pantorrilla a la mesa y se arremanga el pantalón.)
HOOPER: Mira, es un tiburón toro. Me rasguñó cuando estaba tomando muestras.
QUINT: Pues yo tengo algo para ti. *(Sube la pantorrilla a la mesa, junto a la de Hooper.)* ¿Ves esto? Fue un pez zorro. La cola de un pez zorro.
BRODY: ¿Un pez zorro?
HOOPER: Es un tiburón.
QUINT: ¿Quieres brindar por tu pierna?
HOOPER: Yo brindo por la tuya.
(Quint y Hooper chocan sus vasos y ríen.)

La aparición retardada del monstruo ha sido, desde el principio, aquello a lo que se atribuye la fuerza de *Tiburón*. La melodía de sólo cuatro notas, del compositor John Williams, logró para el animal mecánico lo que Spielberg años antes había logrado con el camión de *Duel:* caracterizarlo más allá de su naturaleza original. Williams, quien junto con la editora Verna Fields obtuvo el Oscar por su colaboración en la película, eligió la melodía simple (y que al principio no complació a Spielberg) por considerar que el tiburón debía proyectar la idea de instinto puro, sin un ápice de inteligencia detrás. Decían los productores Brown y Zanuck que sin la música de Williams la película de Steven Spielberg no valía ni la mitad.

A propósito de instinto puro, las reseñas sobre *Tiburón*, e incluso los reportajes más completos elaborados por revistas como *Time* y *Newsweek,* destacaban el virtuosismo de Spielberg para saber asustar a su público de las maneras y en los momentos adecuados. Se referían al acierto de apenas sugerir al monstruo durante buena parte de la película y de reservar su aparición para los últimos

momentos, cuando el público ya lo había imaginado temible y monumental, y a la habilidad del director para calcular en qué momento su público esperaba el sobresalto —o, mejor dicho, en qué momento no lo veía venir—.

Sólo críticos más visionarios leyeron en la respuesta del público otros significados detrás. Peter Biskind, quien años después reprocharía a Spielberg el haber retrocedido el cine a una indeseable minoría de edad, en ese entonces describió las razones por las que ni Quint ni Hooper habían sido coronados con la gloria de destruir al monstruo. Ambos, decía Biskind, eran demasiado complejos para el tipo de hombre que en ese entonces despuntaría como héroe civil. Si Quint era un anacronismo —un espíritu de Ahab sin época que le reconociera el valor— el oceanógrafo era, por complicado, su reflejo. Brody era un don nadie sin temores ni cualidades excepcionales. Su miedo era a ahogarse en el agua; su virtud, hacer el trabajo bien. Era un hombre de su tiempo: el pragmatismo y la conciliación de extremos se definían como metas de una nueva generación.

La lectura más completa de los síntomas de la época la daría Pauline Kael en una nota sobre la *Evolución de los héroes, la moral y el público* publicada en noviembre del año siguiente en la revista *The New Yorker*. Una entusiasta del jovencito Spielberg, Kael lo incluía dentro de una nueva camada de directores brillantes cuya única moral a seguir era de naturaleza estética. Para estos directores, decía Kael, una película era como una composición musical: si necesitaban un clímax sangriento, no había duda de que lo iban a usar. De entre estos nuevos protagonistas del cine, Kael llamaba a Spielberg el menos instintivo: su manipulación, decía, era más calculada que la de sus colegas. Y eso, decía, lo volvía un muy buen director. *Tiburón* era tramposa, imprevisible, perversa, y por eso funcionaba tan bien. En lo que llamaría un “switch cultural”, la crítica animaba al público a “dejar ir” sus sentimientos en una sala de cine. Sostenía que quien temiera a la excitación de los

sentidos le estaba temiendo, en realidad, al cine mismo. Cuarenta años después de *Tiburón,* y con la incursión de Steven Spielberg en temas políticos y controvertidos, los críticos se ven impelidos a cotejar las películas con la realidad que las inspira. Ha sido el caso de *La lista de Schindler,* sobre el Holocausto, y de *Munich,* sobre la represalia del servicio secreto israelí a los terroristas que asesinaron al escuadrón de atletas judíos en la olimpiada celebrada en esa ciudad. Sus detractores más feroces le reprochan no tomar el partido de los hechos —sólo del cine— y construir simetrías al interior de la película sólo para darle un sentido de unidad. De seguir, pues, una moral cinematográfica, sin revelar nunca una postura propia. Es casi una paráfrasis de la sentencia de Pauline Kael, que cuarenta años antes y con los mismos argumentos lo celebraba como el director que reivindicaría al cine en su derecho a conmover sin rendir cuentas a la moralidad.

El siglo XX vería nacer el mito del adolescente descontento. Un psicólogo estadounidense proclamó los derechos originales de la juventud inconforme y con ello legitimó a una figura que ya desde hacía tiempo había insinuado su futuro reinado en la mitología popular de ese país. Lo había hecho, por ejemplo, a través de la literatura. En 1876, un niño de nombre Tom Sawyer se dio a conocer en las páginas de una novela y cautivó a sus lectores por ser un irresponsable ejemplar. Fue, por así llamarlo, el rebelde fundador de la cultura juvenil. Heredero en línea directa y en la misma tradición narrativa, Holden Caulfield se erigiría en los cincuenta como el Tom Sawyer de la posguerra. Afectado por el trauma bélico, Caulfiled llevaría al extremo el escapismo de su antecesor. El regreso a la edad de la inocencia —aunque fuera psicológica— sería también la consigna *hippie*: se predicaba que la bondad humana podía

llegar a ser un arma más poderosa que las demás. Esto probó ser mentira: en los años sesenta serían asesinados hombres que habían prometido cumplir ciertos ideales de paz. Un trauma colectivo más. Los años setenta conducirían a hordas de desencantados hacia un choque irremediable con el lado oscuro de la realidad. Los adolescentes de aquellos años conciliarían una vida adulta con nuevas maneras de preservar un estado de pubertad mental. Entre ellas, el cine de evasión: violento, emotivo y catártico, recordaba a las psicoterapias que surgirían en esos años con el fin de liberar a sus pacientes de toda culpabilidad. A este público llegó *Tiburón*, la historia de un escualo asesino que amenaza la tranquilidad de una isla. Recordaba, quizá, a *Moby Dick*, con la diferencia de que a esas alturas —con dos grandes guerras a cuestas y una retahíla de muertes violentas a todo el que predicara bondad— ya nadie podía darse el lujo de creer en la elusividad del Mal. El director de esa película —terapéutica por violenta, un vehículo para liberar tensión— devolvería al joven frustrado su lugar privilegiado en los valores de una sociedad. La visión práctica del mundo, por un lado, y la capacidad de generar catársis sin exigir dolor, por el otro, harían de *Tiburón* el manifiesto de una generación. O mejor, de una sensibilidad: la adolescencia perpetua, entronizada por Steven Spielberg, tal como lo prueba el éxito de su cine hasta hoy.

El redentor de la noche

Un taxi amarillo se detiene frente a un edificio. El conductor desciende y camina decidido hacia la puerta. Lleva puesta una chaqueta militar y tiene la cabeza rapada en un mohawk*. Un hombre parado en la entrada del edificio no lo deja avanzar: lleva el pelo largo, un paliacate alrededor de la cabeza, pantalones rojos y mucha joyería. Parece un* hippie*, pero más decorado. El taxista le pregunta por una chica llamada Iris. El* hippie *le dice que si no quiere meterse en problemas lo mejor es que se largue de ahí —y remata la frase con una patada—. En respuesta, el otro saca una pistola y le descarga un tiro en el abdomen. Entra al edificio y recorre pasillos estrechos y oscuros. Sin detenerse, saca otra pistola que guardaba en la espalda; sigue su camino con un arma en cada mano. Cuando alguien en el piso de arriba le ordena que se detenga, el taxista le dispara y le vuela dos dedos. Casi al mismo tiempo, se escucha un disparo detrás de él: una bala lo ha herido en el cuello. Voltea como puede y ve que quien le ha disparado ha sido el hombre de la puerta, que lo ha alcanzado tambaleándose. Le devuelve el tiro, aunque ya no era necesario. En cuestión de segundos el* hippie *caerá muerto. Cuando por fin el hombre del taxi llega a la habitación de Iris, un tipo que está en la entrada lo hiere en el brazo y recibe de vuelta una ráfaga de balas. Dentro de la habitación, una joven —casi una niña— tiembla aterrorizada. Su visitante está débil: lleva un rato desangrándose por la herida de bala en el cuello. Al fin se*

desploma sobre un sillón, al lado de la chica, sin siquiera decirle algo. La policía y una ambulancia llegan al edificio. Afuera, decenas de curiosos esperan la salida de los últimos sobrevivientes: una niña prostituta y el héroe que la rescató.

Martin Scorsese fue un niño enfermizo. El hijo menor de un planchador de telas y de una costurera nació en Corona, un suburbio de Queens, en Nueva York, el 17 de noviembre de 1942. Sus padres, Charles y Catherine, fueron parte de la primera generación de italianos nacidos en Estados Unidos. Los dos nacieron en el barrio que sería conocido como Little Italy y hasta crecieron en la misma calle: la Elizabeth Street, una de las más conocidas de la zona. Antes de que naciera Marty —así llamarían de cariño a su hijo—, el matrimonio Scorsese decidió salir de Little Italy y mudarse a Queens: una zona también ocupada por hijos de inmigrantes, pero mucho menos tradicional y asfixiante. Ahí les sería posible tener una casa propia, un patio privado y, sobre todo, la tranquilidad de que su hijo crecería en calles menos rudas que las que los vieron crecer.

Marty disfrutó la tranquilidad de su casa amplia y usó su patio como escenario de los juegos que inventaba. Sin embargo, no llegaría a aprovechar la libertad de las calles de Queens. A los tres años de edad se le diagnosticó asma.

A mediados de los años cuarenta, el asma era vista como una enfermedad con raíces psicológicas. Se decía que quienes la padecían eran especialmente vulnerables y se les recomendaba evitar emociones o actividades que pudieran alterarlos. Marty, por lo tanto, fue tratado a partir de entonces como un niño enfermizo y débil. Sus padres lo vigilaban todo el tiempo y hacían lo posible por protegerlo de lo que consideraban una amenaza para su salud: el trato con otros niños, juegos al aire libre y cualquier cosa que traspasara los límites de su casa. Sin mucho más que hacer, Marty se volvió un observador de sí mismo —y de los demás —. Ya que tenía prohibido agitarse físicamente o hacer

movimientos bruscos, abrió los ojos y los oídos a todo a su alrededor.

Por ejemplo, a las historietas. Charles y Catherine no eran aficionados a la lectura y por lo tanto en la casa Scorsese era difícil encontrar libros. Si acaso algunos periódicos o revistas de interés general. Marty les echaba un ojo y devoraba los cómics que venían adentro: le gustaba que los relatos se contaran a través de dibujos, cada uno dentro de un cuadrito. También escuchaba programas de radio: si el locutor contaba una historia, él suplía las imágenes a través de la imaginación.

Pero nada lo emocionaba tanto como acompañar a su papá al cine. Desde que era jovencito y aún no ganaba un buen sueldo, Charles Scorsese siempre se las arregló para ver todas las películas que llegaban a la ciudad. Como Marty era un niño curioso y sin pocas oportunidades de salir a distraerse, las salidas de ambos al cine se convirtieron en un ritual de afecto y complicidad.

Las salas programaban una película principal seguida por otra más corta. Estas últimas, conocidas como “películas B”, eran las que más le gustaban a Marty: trataban de héroes y justicieros y estaban llenas de acción. El *western* se convirtió en su género favorito, a tal grado que una escena en la cual Roy Rogers saltaba de un árbol y se montaba en su caballo, se convertiría en su primer recuerdo de una cinta. Era todavía tan pequeño que su padre le preguntaba si sabía quién era Trigger —el caballo en el que se montaba Rogers— y él tan sólo formaba una pistola con su manita y hacía como que disparaba el gatillo.

Cuando Marty cumplió seis años, dos cosas cambiarían su vida tal como la conocía hasta entonces. Una fue que sus padres llevaron a la casa una televisión. Aunque los primeros equipos empezaron a funcionar desde principios de los cuarenta, la entrada de Estados Unidos a la Segunda Guerra Mundial obligó a las operadoras a suspender transmisiones de 1942 a 1945. Tres años después, había en el país menos

de cincuenta y cinco mil aparatos, de los cuales unos treinta mil estaban en el área de Nueva York. Una de estas televisiones estaba en la sala de la familia Scorsese; muy pocos en el vecindario podían presumir ese lujo.

La segunda sorpresa no lo hizo tan feliz. Sus padres le avisaron a él y a su hermano Frank que tenían que mudarse de su querida casa de Queens. No les dieron más explicaciones; sólo les dijeron que en adelante vivirían en el vecindario donde ellos crecieron, Little Italy, y que instalarían a Marty en casa de sus abuelos. Ellos, mientras tanto, buscarían un lugar en el que pudieran acomodarse.

Paul Joseph Schrader fue un niño reservado. Nació en Grand Rapids, Michigan, el 22 de julio de 1946; sus padres eran miembros de una comunidad calvinista que veía con malos ojos el ocio y el entretenimiento. Su padre, Charles, era especialmente estricto. De joven había querido ser ministro de la congregación, pero la crisis de la Depresión lo obligó a dejar los estudios y a conseguir un trabajo para mantener a su familia. Esperaba que sus dos hijos, Leonard y Paul, hicieran lo que él no pudo lograr. Desde que eran niños les hizo saber que estudiarían en la Universidad Calvinista y que se convertirían en sacerdotes. Paul creció con esa idea, y no le parecía nada mal.

Los niños que asistían a la escuela de Grand Rapids eran casi todos hijos de granjeros o de trabajadores manuales. El padre de Paul trabajaba en una compañía que reparaba gasoductos del pueblo y era, por lo tanto, lo más parecido a un empresario de clase media. Todos en la comunidad buscaban convertirse en comerciantes exitosos: en la tradición calvinista, la prosperidad era tanto una recompensa de Dios por su trabajo como la señal de que estaban predestinados a la salvación. Paul compartía esa visión y,

además, era un niño emprendedor: vendía cosas a domicilio y llegó a montar una tiendita de flores.

Fuera de sus negocios no había muchas otras maneras en las que Paul pudiera ejercer su creatividad. Era un niño curioso y despierto, pero en su escuela prácticamente no se estudiaban las artes. Todas las actividades giraban en torno a la religión: en las clases se estudiaba la Biblia y todos los días había misa en la capilla escolar. Afuera de la escuela las cosas no cambiaban mucho: cada domingo las familias se reunían en la iglesia y las actividades al aire libre para niños de la edad de Paul eran organizadas por el Cuerpo de Cadetes Calvinista (una especie de *boy scouts* enfocados a la vida cristiana).

Que su programa escolar no estimulara la imaginación no significaba que Paul reprimiera la suya. Su padre reunía a la familia alrededor de una mesa y les leía con detalle los pasajes de la Biblia. Paul retenía en la memoria las escenas más impactantes y, luego, durante las misas, fantaseaba con las hazañas de sus héroes bíblicos favoritos. Lo obsesionaba, sobre todo, Pablo. No sólo porque su madre lo había bautizado en su honor, sino porque su vida le parecía más interesante que la del propio Jesucristo. Admiraba y envidiaba sus viajes por tierra y mar y sus aventuras alrededor del mundo. Se imaginaba a sí mismo predicando sin importarle que lo consideraran un loco. Entre más incomprendido —pensaba Paul—, mejor.

También la música religiosa alimentaba su fantasía. Le llamaba la atención, por ejemplo, una canción que describía “una fuente de sangre que fluye de las venas de Emanuel”, y muchas otras que hablaban de sangre. Casi todas las canciones hablaban de muerte y sufrimiento: imágenes de tortura que se le volvieron una obsesión.

Robert de Niro fue un niño solitario. El único hijo del matrimonio formado por dos pintores, nació en Greenwich Village, en Nueva York, el 17 de agosto 1943. Sus padres, Robert y Virginia, eran artistas reconocidos: su obra se exhibía en la galería Peggy Guggenheim y su nombre aparecía junto al de Jackson Pollock y Mark Rothko. El departamento de los De Niro era una especie de casa abierta en la que se reunían los escritores y los artistas más notables del barrio, de por sí considerado el centro de la intelectualidad neoyorquina. Las veladas se extendían hasta tarde, y en ellas se hablaba de alta cultura y de nuevas corrientes de pensamiento. Todos los que participaban se consideraban a sí mismos una autoridad en esos temas.

Llegó el día en que el psicoanálisis se volvió el centro de discusión. Los intelectuales que se preciaban de serlo creían que había que someterse al método de autoconocimiento desarrollado por Sigmund Freud. Era algo que se esperaba de la tribu de Greenwich Village; quien quisiera seguir siendo parte de esa élite privilegiada tenía que participar en los rituales de la modernidad. Los De Niro hicieron lo propio y su matrimonio no pasó la prueba: decidieron separarse a principios de 1946.

A los dos años y medio de edad, Robert hijo se mudó con su madre a un departamento más pequeño. Virginia siguió llevando su estilo bohemio de vida y pronto su nueva casa fue conocida como “el refugio”. Robert no encajaba ahí. Era todavía muy niño y se aburría entre tantos adultos que no paraban de hablar. Y, sobre todo, notaba cómo su madre prefería hablar con sus invitados que ponerle atención a él. Apenas fue un poco mayor, le daba algo para leer y le decía que saliera a las calles a buscar en qué entretenerse. La costumbre de llevar con él un libro lo acompañó hasta la adolescencia. Eso mismo le ganó las burlas de sus compañeros de escuela y le sirvió como escudo para no tener que convivir con los demás niños de su edad.

Acostumbrado a vivir en una casa amplia, con un patio privado y en calles más o menos tranquilas, la vida en Little Italy fue un choque para Martin. En los seis meses que vivió en el departamento de sus abuelos, fue testigo desde su ventana de episodios más violentos que aquellos que veía en el cine: niños jugando adentro de contenedores de basura, peleas callejeras que terminaban en navajazos, y sirenas de patrullas y ambulancias las veinticuatro horas del día. Lejos de asustarlo, el espectáculo lo hipnotizaba. Para un observador agudo, habituado a ver el mundo en un formato rectangular —los cómics, la fotografía, el cine y la televisión — las "escenas" de Little Italy enmarcadas por la ventana le permitieron entender verdades crudas sobre la naturaleza humana sin tener que preocuparse por su propia seguridad.

Una de las primeras cosas que llamaron su atención fue que las calles de Little Italy pertenecían a los *wiseguys:* gángsters de bajo rango que cobraban rentas a los negocios y a las cantinas de las zonas, y que arreglaban los problemas disparándole a los deudores atrasados, a *wiseguys* rivales, o a miembros de su propio grupo que los hicieran enojar. Todos les guardaban respeto, y rendían cuentas a los jefes más altos de la organización. Sólo había un grupo al que los gángsters de todas las jerarquías miraban con devoción: los sacerdotes de la Iglesia católica, otro símbolo de su identidad. A los curas se les veía no sólo dentro de las iglesias sino en los restoranes propiedad de la mafia, y en el festejo de bautizos, primeras comuniones, bodas o cualquier evento que requiriera de su presencia. Un hombre podía "ajustar cuentas" haciendo uso de su metralleta, y el día siguiente, sin empachos, recibía la bendición de un cura.

Los *wiseguys* creían que Dios los perdonaba, y podían seguir trabajando sin problemas de conciencia. Puede ser que violaran las leyes de los hombres, pero al final se sabían

protegidos por una ley superior. Iban a misa todos los domingos, daban limosnas generosas, y si algún párroco se enfrentaba con un gasto inesperado, ahí estaban ellos para sacarlo de apuros.

Que los mafiosos se vieran a sí mismos como buenos católicos no significaba que la comunidad también los viera así. Los sicilianos, tanto como los trasplantados no veían con buenos ojos su relación con los curas. Les hacía desconfiar de la pureza de la institución.

Es posible que las fantasías de Paul fueran violentas y extraordinarias, pero todas eran sembradas por su propia religión. Incluso la imaginación de los niños era propiedad de la Iglesia.

Todo eso cambiaría con la llegada de la televisión. Ni siquiera comunidades conservadoras como la de Grand Rapids, Michigan, resistieron los encantos de un aparato tan sofisticado. Si antes los niños no acostumbraban a ir a casas ajenas, ahora se escapaban a alguna que tuviera televisión. Los Schrader temían la influencia que los programas “de fuera” podían tener en sus hijos. Tanto Paul como su hermano Leonard tenían prohibido ir al cine, y desde chicos habían aprendido que las películas no eran otra cosa que una aberración del mundo de los adultos. En 1928, su Iglesia había incluido al cine en la categoría de entretenimiento mundano, tan pecaminoso como el baile, los juegos de cartas, beber y fumar. Con la televisión, sin embargo, las reglas eran menos claras. No había una ley que prohibiera verla, y quien lo hiciera no necesariamente se convertía en pecador.

Esa ambigüedad fue el principio del fin. Con tal de que los niños se quedaran en sus casas, y asumiendo que de esa forma podrían controlar qué programas veían, las familias de Grand Rapids acabaron permitiendo la entrada de la

televisión. Fue la primera gran grieta del control por parte de la Iglesia y, por lo tanto, de la estructura familiar totalmente definida por ella. No pasaría mucho tiempo antes de que el decreto que prohibía ver películas dejara de tener validez.

En casa de los Schrader había una televisión. Los niños se entretenían viendo *El club de Mickey Mouse* y se enteraban de las nuevas películas producidas por los estudios Disney. A la edad de quince años, Paul decidió desobedecer la prohibición. Él y un amigo tomaron un camión y se escaparon al cine a ver *El profesor distraído*. A Paul no le pareció gran cosa. Pasarían varios meses antes de que regresara a una sala y viera la película que lo haría comprender por qué su madre lo mantenía alejado del mundo que se mostraba ahí.

Aunque el matrimonio De Niro no había superado la prueba freudiana, los padres de Robert conservaron una buena relación. El niño nunca se sintió muy vinculado a su madre, pero construyó una relación con su padre más fuerte que la que tenía antes de la separación. Se iban al cine juntos y eso le dio a Robert la oportunidad de conocer formas de vida muy distintas a la que había llevado hasta entonces. El cine suplía los silencios que solía haber entre ellos. Aunque los padres de Robert eran sensibles e inteligentes, nunca fueron muy dados a expresar emociones. Un amigo de la pareja describía a Virginia como callada e intelectual, y a Robert Sr., como un hombre poco articulado y que hablaba en oraciones incompletas. Su hijo había heredado un poco de los dos.

Cuando no estaba con su padre, y su madre le decía que saliera a entretenerse a la calle, Robert caminaba sin rumbo hacia el sur de Greenwich Village. A veces los paseos lo llevaban hasta Little Italy, donde observaba a los italoamericanos con sus familias numerosas, sus

conversaciones a gritos y sus peleas callejeras que acababan muy mal.

Aun cuando estaba en compañía, Bobby no era un niño extrovertido. Una vez que se inscribió a la escuela pública de Greenwich Village, evitó pertenecer a “grupitos”. Prefería las conversaciones entre pocos, y buscaba como amigos a niños a quienes les interesara lo mismo que a él: básicamente, el cine. Las salidas con su padre habían hecho que aquello que otros niños veían como un pasatiempo, en él se convirtiera en obsesión. Sólo cuando hablaba de películas la cara se le iluminaba y mostraba emoción.

Martin se volvió discípulo de las Hermanas de la Caridad, la escuela parroquial con más tradición en Nueva York y a la que iban los hijos de inmigrantes italianos. Las monjas se dieron cuenta de que el niño ponía mucha atención cuando le hablaban de los momentos en los que Dios descendía a la Tierra y fácilmente lo convencieron de ser acólito en la misa de todos los días a las diez y media. A esa hora, le decían, Dios bajaba al altar.

Para un niño con una sensibilidad por encima de lo normal, las ceremonias del catolicismo eran una fuente de gozo. Los cantos en latín, la teatralidad de los ritos y el dramatismo de las escenas representadas en pinturas y estatuas formaban un espectáculo casi comparable al del cine. Al igual que una película, las ceremonias religiosas eran para él la puerta a una dimensión superior, en la que el cuerpo y sus limitaciones dejaban de ser un obstáculo. Por si fuera poco, en esos años las carteleras anunciaban épicas bíblicas filmadas en colores ricos y saturados, tan llamativos como los ropajes de los curas y las figuras que adornaban las paredes de la iglesia.

Las monjas irlandesas de la catedral de San Patricio también notaron que Martin era un niño especial. Se daban

cuenta de que cuando escuchaba pasajes de la Biblia, reconstruía en su imaginación todos los detalles del escenario y la anécdota. De igual manera, cada vez que un misionero visitaba la catedral, Martin lo escuchaba con muchísima atención. Uno de ellos les hizo el relato de un viaje a las Filipinas en el que le había hecho un exorcismo a un joven poseído por demonios. Durante días, el relato invadió todos los pensamientos del niño.

Las monjas de San Patricio sembraron en Martin la idea de que el alma humana estaba en medio de una batalla encarnizada entre Dios y el Diablo. Los dos querían apoderarse de ella para llevarla a sus respectivos reinos una vez que abandonara el cuerpo que ocupó en la Tierra. Si ganaba Dios, el alma iba al Cielo; si ganaba el Diablo, al Infierno. En ambos casos, para la eternidad. Como buen espectador de cine, oyente de historias y devoto de todo relato que lo llevara a otra realidad, Martin no dudaba de la verdad de las enseñanzas. Al contrario de otros niños, más rebeldes y maliciosos, él no hacía preguntas que hicieran enojar a las monjas.

El tema de la salvación empezó a preocuparlo. Sobre todo en esos años, la enseñanza de la religión consistía en aterrorizar a los niños describiéndoles los castigos que les esperaban a quienes tuvieran el alma sucia a la hora de morir. Martin tenía muy presentes las imágenes de sufrimiento y dolor a los que debía someterse el cuerpo para alcanzar un estado de gracia. Estaban en las estampas y los grabados religiosos, en las pinturas y las estatuas dentro de la iglesia, y hasta en casa de su abuela (que también era su casa). La abuela tenía un retrato del Sagrado Corazón —el corazón sangrante de Cristo, perforado por una lanza y envuelto en una corona de espinas— y una estatua de la Virgen María aplastando una serpiente con el pie. También llamaban su atención las representaciones de la crucifixión; le recordaban la deuda que tenía cualquier católico con Cristo.

Después de servir en la parroquia de su escuela, Martin se preparó para servir en las misas de la catedral de San Patricio. Para él, ser huésped de Cristo durante su descenso a la Tierra era más que un simbolismo. Los objetos que usaba el sacerdote y que él acomodaba sobre el altar —el cáliz de vino, las hostias, el agua bendita— adquirían en ese momento una cualidad divina: eran lo que mediaba entre Jesús y el corazón de los hombres. A la vez que Martin asistía al cura en las misas de las cinco de la mañana, recibía entrenamiento para ser acólito en las misas funerarias de los sábados, donde los rituales eran más solemnes y los sermones versaban sobre la muerte y la resurrección.

Obsesionado con la salvación de su alma, por un lado, y totalmente sumergido en la práctica de rituales sagrados, por el otro, el niño Scorsese empezó a fantasear con la idea de volverse cura. Su experiencia de todos los días le hacía ver a un sacerdote como un ser todopoderoso, capaz de salvar almas, siempre respaldado por Dios. Tras estudiar la vida de santos que habían logrado librarse de las tentaciones del mundo, Martin se dio cuenta de que él no tenía tanta disposición ni capacidad de sacrificio. El sacerdocio, en cambio, le parecía una ruta viable para obtener el perdón divino por los pecados originales y por todos los que se acumularan a lo largo de la vida.

Además, por lo que veía en su barrio, los curas la pasaban bien. A sus nueve años de edad no sospechaba de complicidades y alianzas corruptas con los jefes de la mafia. Para él, los representantes de Dios en la Tierra eran la versión respetable de los hombres de poder.

Sus padres le decían que las películas eran un tipo de entretenimiento destinado a los adultos sin fe. Por ello, Paul Schrader no podía creer que una de sus propias tías les propusiera a él y a sus primos ir al cine para distraerse. Ese

verano, Paul había viajado a Indiana a pasar las vacaciones con una rama de su familia.

A diferencia de *El profesor distraído*, la película que vio con sus primos hablaba de cosas perturbadoras y, para él, desconocidas. Trataba de un muchacho delincuente que salía de la cárcel y buscaba un trabajo honesto, y de sus amoríos con distintas mujeres (por ejemplo, con una madre soltera y con otra mayor que él). Para colmo, el muchacho cantaba entre una situación y otra. Una de las películas más "serias" de Elvis Presley, *Wild in the Country*, resultó ser la que le reveló al adolescente Schrader un mundo muy distinto del suyo. El muchacho que apenas salía de su casa y nunca pensaba en mujeres, tuvo al Rey del Rock como primer modelo de comportamiento.

De vuelta en Grand Rapids, Paul consiguió que se le permitiera ir al cine por lo menos dos veces al mes. Logró que su madre lo dejara ver *Espartaco,* de Stanley Kubrick, de la que ya había oído hablar y que por su sola trama le interesaba muchísimo. Su protagonista era un mártir: un esclavo romano que pelea por sus convicciones, aunque al final —como Jesús— muere crucificado. Además, el tema de la película era una rebelión. Paul no lo tenía tan claro, pero él mismo empezaba a sentir deseos de escapar de su mundo. No tardaría en dar la espalda a las reglas e imposiciones que limitaban su vida.

A Bobby le gustaba no sólo comentar las películas. A veces, cuando volvía del cine, le repetía a su madre diálogos completos, e imitaba los gestos y las voces de los actores. Ella ya sospechaba que su hijo tenía una habilidad especial. Lo confirmó cuando lo vio interpretar al León Cobarde, en un montaje escolar de *El mago de Oz*. En ese entonces, Virginia de Niro trabajaba como mecanógrafa de Maria Ley-Piscator, que junto con su esposo Erwin había fundado el Taller

Dramático de la New School Social Research. Virginia consiguió que Bobby, de diez años de edad, tomara las clases de drama y dicción que se daban en el taller. Todos los sábados, y durante dos años, Bobby asistió a las sesiones. Marlon Brando y Harry Belafonte habían estudiado ahí, y era uno de los lugares donde comenzó a gestarse lo que luego sería conocido como "actuación neoyorquina". A diferencia de las interpretaciones exageradas y tiesas que se veían en las películas, el nuevo estilo era más natural y provenía de un trabajo de introspección psicológica.

En esos años, sin embargo, Bobby seguía prefiriendo el cine de entretenimiento y con números musicales. Aunque ya tomaba en serio la posibilidad de ser actor, la entrada a la adolescencia le trajo un desinterés por todo, incluidos el taller y, por supuesto, la escuela. Sus calificaciones se fueron al piso y su madre decidió inscribirlo en una escuela privada. A pesar de su carácter tímido, se unió a una pandilla local. Su padre le llamó la atención y le dijo que se alejara de esos "delincuentes". Por primera vez, el niño se enojó con él. Durante varios meses no le dirigió la palabra.

Pero De Niro nunca llegó a ser un pandillero en forma. Por su tono de piel lechoso, los niños de la pandilla lo llamaban Bobby Milk. No lo tomaban en serio, y él, de todas maneras, no era bravucón como el resto. Aunque era parte del grupo y se dejaba ver con ellos, siempre llegaba el momento en que buscaba estar solo e irse a algún lado a leer.

En el periodo en el que Robert fue miembro del taller, Marlon Brando protagonizó *The Wild One*, y James Dean *Rebelde sin causa*, la película que lo haría inmortal. De Niro, sin embargo, no estaba al pendiente de eso. Ya era un alumno del Método, pero eso se había dado más por decisión de su madre que por una elección personal. Después de todo seguía siendo un niño. Al final de su fase rebelde, lo esperaba otro cara a cara, éste sí definitivo, con el mundo de la actuación "natural".

Al enterarse de que su hijo quería ser sacerdote, los padres de Martin Scorsese reaccionaron con ambigüedad. Respetaban la decisión de su hijo, pero como buenos sicilianos desconfiaban de los representantes de Dios en su comunidad. Sobre todo, les preocupaba la percepción de que los curas eran “menos hombres” que el resto. A diferencia de los demás hombres no ejecutaban trabajo físico, y el celibato les impedía ejercer una de las actividades más arraigadas en su cultura: tener tantos hijos como fuera posible y usarlos para garantizar la continuidad de su apellido.

Martin estaba ya tan inmerso en el mundo de las imágenes católicas que pasó de nada más observarlas a él mismo pintar algunas. Estaba tan convencido de que no eran un simple símbolo y que tenían atributos divinos, que en la pared de su cuarto pintó un par de ojos, sin cara de fondo, para que lo cuidaran mientras dormía. Cuando la familia Scorsese se mudó a otro departamento, Martin dijo que quería llevarse con él el pedazo de pared con los ojos que velaban su sueño.

Entre los sacerdotes que a veces visitaban la escuela católica de Little Italy, un día llegó un veinteañero muy distinto de los demás. El día que visitó la clase de Martin, hizo algo que no había hecho ninguno de los sacerdotes con los que el niño había tratado: dio una plática en la que el cine le servía como ejemplo. Aprovechando que el día anterior se habían entregado los premios de la Academia, el padre Frank Principe comparó las estatuillas doradas con dioses falsos que simbolizaban la ambición, el gusto por coleccionar bienes mundanos y el culto a la vanidad y al ego.

No era que el padre Principe tachara las películas de frívolas. Además de interesar a los muchachos en la música clásica y en el deporte, en sus ratos libres los llevaba al cine. Eso sí, tenía un gusto definido. Le gustaban las películas con

trasfondo moral y temas sociales, y aconsejaba a los muchachos alejarse del cine superficial y acercarse a uno más serio, del que podían hacerse más lecturas que las aparentes.

Esto también era nuevo para Martin Scorsese. Hasta entonces, sentía que el cine y la práctica religiosa tenían semejanzas formales —narrativa episódica, colores estridentes, música exaltada— y a veces temáticas, como cuando una película abordaba directamente un pasaje bíblico. No se le había ocurrido que algunas películas con temas no religiosos podían tener un trasfondo espiritual. Cuando empezó a ver el cine que le recomendaba el padre Principe, se dio cuenta de que los temas que más le obsesionaban podían expresarse de muchísimas maneras.

Por ejemplo, el tema del sacrificio. Cuando Frank Principe llevó a Scorsese a ver la película *Nido de ratas,* del director Elia Kazan, lo ayudó a encontrar una enseñanza cristiana en las acciones de los personajes. Principe se identificaba con el sacerdote del puerto de pescadores que convence a Terry Malloy (Marlon Brando) de soportar la golpiza de los líderes sindicales a quienes delata por corrupción. La película dejaría una fuerte impresión en el niño, al punto que la recordaría como una de las películas que más influirían en su profesión. En ese entonces todavía creía que se trataba del sacerdocio. Sus pláticas con el padre Principe sobre la misión que cada persona estaba destinada a cumplir en el mundo reforzaron su sentido ético y hasta su inclinación religiosa. El cura lo obligaba, a él y a sus compañeros, a preguntarse las verdaderas razones por las que querían dedicar su vida a Dios.

Después de que el padre Frank Principe le demostrara con el ejemplo que los principios de la fe cristiana podían llevarse a las calles, Martin Scorsese avanzó un paso más en su plan de ordenarse sacerdote. Cuando cumplió catorce años se inscribió en el College Cathedral: un seminario para jóvenes que exigía un cumplimiento más estricto de las

normas, aunque daba por hecho que los alumnos las acatarían fuera de los horarios de clases. Sin las monjas que hasta entonces lo cuidaban todo el día y controlaban sus actividades, Martin se vio rodeado de todas las tentaciones que acechaban a un adolescente a mediados de los años cincuenta. Todo lo que le parecía atractivo —el cine, las muchachas y, ahora, el *rock & roll*— era tachado de pecaminoso por la Iglesia a la que pensaba servir. Consumido por la culpa pero sin poder evitarlo, compraba discos de las canciones que escuchaba en el radio y, al escucharlas, fantaseaba con una chica de la que se había enamorado. Dejó de concentrarse en clase y en vez de ser buen alumno se volvió el payasito del salón.

Al año siguiente fue expulsado del seminario. Con la elección de su próxima escuela —una preparatoria en el Bronx— dejó claro que se despedía de sus planes de predicar desde un púlpito.

Alicia Christian Foster fue una niña precoz. Nació el 19 de noviembre de 1962, tres años después del divorcio de sus padres Evelyn Della Almond y Lucius Fisher Foster. Según Evelyn, a quien todos llamaban Brandy, Alicia fue concebida en la oficina de Lucius un día en que fue a reclamarle el dinero de la manutención de sus otros tres hijos.

El día que nació Alicia, Brandy estuvo acompañada de Josephine Domínguez, su nueva pareja. Era una mujer protectora y cariñosa, y los hijos de Brandy y Lucius la llamaban “tía Jo”. Buddy, de cinco años; Connie, de siete, y Cindy de ocho, esperaban ansiosos a su nueva hermanita. El mismo día en que las mujeres llegaron a casa con la pequeña Alicia en brazos, la tía Jo se mudó a la casa de los Foster.

La familia de Alicia no era muy convencional, pero, a diferencia de sus hermanos, se libró de crecer en una casa

en la que sólo se escuchaban gritos y peleas violentas. A diferencia de Lucius, la tía Jo cuidaba a los niños y los hacía sentir queridos. Lo mismo les enseñaba modales que les ayudaba con sus tareas o los llevaba a juegos de béisbol. Por ser la primera en nacer en el seno de una familia beneficiada por Josephine, Alicia recibió el sobrenombre de Jodie: palabra formada por las iniciales de la pareja de su mamá.

Los Foster vivían en el segundo piso de un dúplex en un vecindario en el centro de Los Ángeles. La casa estaba a la vuelta de uno de los hospitales más grandes de la ciudad y a todas horas se oían las sirenas de las ambulancias. Poco tiempo después del nacimiento de Jodie, los Foster se mudaron a la casa nueva de Josephine en el Valle de San Fernando. Era una zona apenas en vías de urbanización, con casas a medio construir, terrenos despejados y arboledas de naranjos. Los niños se divertían trepando muros de concreto y dejándose caer sobre dunas de cemento en polvo.

Apenas se mudaron de casa, Jodie empezó a dar sus primeros pasos y a seguir a sus hermanos. Tenía apenas siete meses de edad.

Las academias militares solían estar saturadas de niños malcriados y ricos. Sus padres los mandaban ahí como último recurso para corregir su mal comportamiento. Paul Schrader se dio cuenta de esto una vez estando ahí, inscrito en los cursos de verano de 1963 de la Academia Militar de Hargrave, en Virginia. Era el único de la escuela que había llegado ahí por su propia voluntad. A diferencia de sus compañeros, él llevaba mucho tiempo suplicándoles a sus padres que lo dejaran tomar clases en una escuela militar. Era parte de su lucha por ganar más libertad.

Había más cosas que Paul ignoraba. Por ejemplo, cómo era el trato con un judío: entre los calvinistas de Grand Rapids vivían algunos católicos y nadie de otra religión. No

entendía por qué sus compañeros del colegio militar molestaban y humillaban al único alumno judío del grupo. Le pareció injusto y se puso de su lado. A partir de que Paul se dio cuenta de que había personas que tenían que pelear para que los trataran como a la mayoría, decidió tomar partido por ellos. Parecía que el destino lo había llevado al lugar indicado en el momento preciso. De todos los veranos posibles, fue el de la estancia de Paul cuando el estado de Virginia se vio amenazado por el paso de una caravana de negros que marchaba en dirección a Washington. Buscaban exigir los mismos derechos de la población blanca. Su líder se llamaba Martin Luther King.

La Academia Militar Hargrave se ubicaba a unos kilómetros de la frontera con Carolina del Norte, una de las zonas de mayor segregación racial. El comandante al frente del colegio ofreció al gobernador de Virginia dar armas a los estudiantes para proteger la ciudad. El gobernador prefirió imponer un toque de queda y prohibió que los muchachos abandonaran la escuela durante la marcha. Paul salió a escondidas para ver lo que pasaba en la manifestación. Fue testigo de los arrestos de la policía a los manifestantes y de cómo la autoridad blanca los trataba con desprecio y violencia.

Indignado por lo que había visto, Paul presentó como trabajo de fin de cursos un ensayo sobre el libro *Black Like Me:* el testimonio de un periodista blanco, John Howard Griffin, que se había hecho pasar por negro en una población del sur. Sabía que lo revisaría la esposa del comandante, quien, como era de esperarse, le puso una D de calificación. También escribió en la carátula del ensayo la frase: “Esto no es verdad”. La satisfacción de haber incomodado a la dirección de su colegio le duró a Paul hasta su regreso a Michigan. De nuevo entre calvinistas, escribió un cuento donde contaba el episodio de su compañero judío acosado injustamente por los demás.

Su verano en Virginia lo marcó de muchas formas. Tras haber visto de cerca el racismo y la represión, decidió que estaba llamado a cuestionar cualquier tipo de regla que obligara a una persona a vivir de cierta manera y coartara su libertad. Descubrió, también, que las palabras eran armas de rebelión sumamente poderosas.

Cuando por fin ingresó a la Universidad Calvinista de Michigan, cambió su plan original de ser ministro de la Iglesia por el de estudiar la carrera de leyes. Quería combatir la injusticia, pero en una clase de oratoria descubrió que no le gustaba hablar en público. Por lo tanto, no podría litigar. Entonces cambió de rumbo pero no de objetivo: estudiaría periodismo y se dedicaría a escribir.

Guiado por un grupo de estudiantes de Nueva Jersey, Paul descubrió las fiestas y el alcohol. Desinhibido y fuera de control, comparó su infancia y su adolescencia con la sensación de haber crecido dentro de una cárcel invisible. A partir de ese momento, se dedicó a romper hasta las reglas menos importantes y a hacer exactamente lo contrario de lo que se esperaba de él.

A los dieciséis años, Robert fue a una obra de teatro y quedó hipnotizado con la actuación de Dennis Hopper. Hopper fue uno de los mejores amigos de James Dean, quien seis años antes había muerto en un accidente de auto. Por su muerte prematura y violenta, Dean se quedó incrustado en la memoria de Hollywood como el joven rebelde sin causa de la película que lo hizo famoso. Esto, a su vez, le dio notoriedad a la escuela de actuación del Método, que hasta entonces había sido vista como una excentricidad neoyorquina.

Entre el efecto que le produjo el trabajo de Hopper sobre el escenario, la creciente popularidad de los actores del Método, y que su etapa de Bobby Milk ya había quedado atrás, Robert de Niro se inscribió en el reconocido

Conservatorio de Actuación de Stella Adler. Esta vez por voluntad propia y demostrando desde las primeras clases un compromiso poco común entre los alumnos del Método.

La técnica que enseñaba Adler era distinta de la que enseñaba Lee Strasberg en los talleres del Actors Studio. A los dos se les atribuía haber llevado a Nueva York las teorías de actuación del ruso Konstantín Stanislavski, pero Strasberg acusaba a Adler de malinterpretar y deformar la técnica original. Según la ortodoxia del Actors Studio, los alumnos del Método debían crear personajes —cualquier personaje— a partir de sus propias experiencias y emociones. Como era poco probable que un actor en formación tuviera la experiencia por ejemplo, de un asesino, se les pedía a los alumnos que buscaran en su memoria episodios de su pasado que los ayudaran a recrear el estado emocional de alguien dispuesto a matar. Para llegar a sus recuerdos más profundos (por lo general dolorosos y, por tanto, reprimidos), los alumnos de Strasberg debían psicoanalizarse. Algunos lograban llevar sus vivencias a un personaje y otros simplemente se derrumbaban en el proceso.

Adler no sólo creía que ese dolor era innecesario, sino que sostenía que, al final, los alumnos de esa técnica corrían el riesgo de interpretarse a sí mismos una y otra vez, y por consiguiente de crear siempre el mismo personaje. Al construir un personaje siempre de adentro hacia fuera el actor acabaría agotando sus emociones y repitiendo sus recursos. Ella proponía lo contrario: partir de afuera hacia adentro. Les pedía a sus alumnos que observaran con todo detalle el mundo que el autor de una obra había construido para un personaje. Lo que seguía era, simplemente, reaccionar a ese mundo.

De Niro estudió con Adler durante casi tres años. La técnica de asimilar cada detalle de una realidad ajena para, al final, ser parte de ella, se convertiría en una especie de arma secreta. El joven callado y tímido, que a veces parecía

no tener temperamento propio, sería capaz de imitar el carácter y la apariencia de cualquiera.

Una cosa era que las reglas que la Iglesia les imponía a sus fieles le parecieran intolerantes, y otra muy distinta que le diera la espalda a la religión. A pesar de haber escogido el camino de un “pecador”, el joven Martin Scorsese seguía obsesionado con los temas del catolicismo. Sobre todo, con la redención. Ahora más que nunca sabía que había obstáculos entre su alma y la salvación. Sin embargo, no era el juicio de Dios el que más le preocupaba. Sabía que los de su entorno —la cerrada comunidad de Little Italy— no aprobaban que uno de los suyos siguiera un camino diferente al del comercio (legítimo o no), la crianza de una familia y el culto a la tradición. Martin le daría la espalda a esas reglas, y sabía por adelantado que eso le traería la desaprobación de los demás.

Ahora que era mayor y caminaba por las calles en su trayecto a la escuela, Martin percibía el odio que flotaba sobre Elizabeth Street. Veía, por un lado, a las pandillas rivales, a veces en esquinas opuestas de una misma calle. Por otro, a los vagabundos y alcohólicos que se clavaban unos a otros trozos de botellas de vidrio. Y notaba, sobre todo, que los habitantes de Little Italy eran racistas e intolerantes. Aunque ellos mismos eran minoría, atacaban con saña a negros, judíos y homosexuales. Alguna vez, cuando aún era muy niño, Scorsese había visto a un hombre enroscado en la banqueta, con una herida en la cabeza y sangrando sin parar. Su hermano, tres años mayor que él, le había dicho que no importaba porque, al cabo, era “sólo un judío”.

Para no ser agredidos, los jóvenes de Little Italy no tenían otra opción que unirse a una pandilla. Gracias a su condición de asmático, Martin estaba exento de eso, pero no se libraba

de pagar un precio a cambio. El precio era el apodo Marty Pills, ya que todos sabían que tomaba medicamentos. Él también era una víctima de los *bullies* de Little Italy, y aun así no tenía idea de lo cerrada y desconectada del mundo que estaba su comunidad. Lo vio con claridad cuando acabó la preparatoria, caminó por otras calles y tuvo que convivir con el resto de la ciudad de Manhattan.

Antes de cumplir dos años, Jodie tenía el vocabulario de una niña mayor. Cuando cumplió tres, comenzó a leer letreros que veía en lugares públicos. Tenía una voz ronca que la hacía sonar muy seria y hacía el tipo de comentarios que haría una persona madura. Los adultos la miraban con sorpresa y curiosidad. Consciente del efecto que tenía sobre las personas, empezó a comportarse como adulto en miniatura. Le gustaba ser llamada una niña extraordinaria.

Además de ser la única capaz de apaciguar el carácter volátil de su madre sólo ella estaba a la altura de sus estándares. Brandy vivía obsesionada con las apariencias, el estatus y la autosuperación. Quería que sus hijos fueran los mejores estudiantes, sobresalieran en los deportes, se vistieran impecablemente y exhibieran los mejores modales. Los hermanos mayores estaban muy lejos de cumplir estas expectativas, pero Jodie aprendía de inmediato cualquier cosa que se le enseñara y asumía todos los retos con disciplina y disposición. Brandy recompensaba el perfeccionismo de la niña con festejos y atención. Una vivía para complacer a la otra y el vínculo entre ellas se hizo el más fuerte de la familia.

Cuando Brandy se enfurecía, los tres hermanos mayores se preguntaban si su frustración no venía de echar de menos los lujos que podía darse cuando estaba casada con Lucius. Jodie no lo sabía, pero cuando sus padres vivían juntos la familia llevaba una vida más holgada. Un día Buddy se

enteró de que uno de sus vecinitos aparecía en comerciales de televisión. El niño le dijo que gracias a eso se había comprado una bicicleta y que ya estaba ahorrando para ir a la universidad. Buddy se presentó a sí mismo con la representante de su vecino; le dijo que tenía frente a ella a la nueva estrella de comerciales y que debía contratarlo. A la mujer le pareció gracioso y le dio el número de una colega que estaba montando una agencia. A Brandy no le entusiasmaba la idea de que su hijo actuara. Le habló de sus intentos de ser cantante de jazz en Los Ángeles y le advirtió que ese mundo era cruel y competitivo. Como el niño insistía, Brandy lo llevó a una cita con Toni Kelman, una nueva representante de niños actores.

En los *castings* para comerciales era claro que muchos niños estaban ahí por decisión de sus padres; se veían cansados y de mal humor. Buddy, por el contrario, parecía haber nacido para anunciar estampillas, cereales o cualquier cosa que le pusieran enfrente. Desde su primer *casting,* y en adelante, demostró ser un niño perfecto para salir en televisión. Apenas comenzó a recibir cheques por el trabajo de su hijo, Brandy empezó a buscar casas. Eligió una a la orilla del mar, en una zona en la que vivían californianos adinerados. La tía Jo no los siguió en la mudanza: quiso quedarse en la casa en la que había invertido todos sus ahorros. Siguió siendo pareja de Brandy, pero, cada vez más, ésta la visitaba sólo para pedirle que cuidara a sus hijos.

El cambio de casa a Newport Beach hizo que los niños Foster convivieran con los jóvenes *hippies* que pasaban el día en la playa. Eran felices jugando en la arena y tostándose bajo el sol. En casa, sin embargo, la ausencia de Josephine se tradujo en desorden y griterío. Quien más lo resentía era Jodie: no toleraba ese ambiente violento y, mucho menos, ver a su madre al borde de un colapso nervioso. Lucius, el padre, se mantenía en contacto con sus hijos, pero nadie, excepto Buddy, quería pasar tiempo con él. De todos, Jodie era quien le tenía mayor resentimiento. A

pesar de que nunca recibió un grito de él, creció oyendo decir a Brandy que su padre era el culpable de “la ruina” de la familia. Jodie nunca puso en duda que Lucius fuera un villano y se propuso hacer lo que fuera para que su madre dejara atrás esos años de sufrimiento.

Ahora que era mayor, la niña intuyó que los arrumacos no bastarían para tranquilizar a Brandy. Notó que la mujer ya no sólo lloraba cuando sus hijos la sacaban de quicio, sino cada vez que recibía la llamada de un acreedor. El gusto de Brandy por las cosas caras no tenía límites, y prefería endeudarse a resistir una tentación. Un día Jodie y su hermano la hallaron tirada en el piso de la cocina, repitiendo entre sollozos: “¿Cómo vamos a sobrevivir?”

Jodie ya había notado que su hermano mayor tenía una “carrera” y que aportaba a la economía familiar. Además, Buddy le había arrebatado el rol de hija prodigio y ahora su madre le dedicaba más tiempo a él. Tenía apenas cuatro años cuando acompañó a su hermano a un *casting* para un comercial del protector solar Coppertone. Mientras el niño se quitaba la camiseta para hacer la prueba, Jodie se coló en la oficina de los publicistas cubierta solamente por un calzoncito con olanes. Sin que nadie se lo pidiera, hizo poses de “hombre fuerte” y otras graciosadas que encantaron a los publicistas. Le preguntaron cómo se llamaba y contestó que “Alejandro Magno”. Buddy seguía ahí parado sin que nadie le hiciera caso. La rubia de los calzones bombachos había acaparado la atención de todos. Decidieron que ella, y no el niño, sería la modelo de su comercial.

Unos años antes, en 1959, Coppertone había hecho famoso un póster publicitario. En él se mostraba a una niña en la playa que voltea ver a un perrito mientras éste le muerde la parte inferior del traje de baño. Cuando Jodie se convirtió en la “niña Coppertone” de los años sesenta, su impacto fue tan grande que la gente la asoció con aquel póster. Para muchos, en el inconsciente, Jodie era la niña con las nalguitas al sol.

Las borracheras, las fiestas y la recién estrenada irreverencia de Schrader no tardaron en ganarle una expulsión de la universidad. Su padre, que tenía buenos contactos en ella, consiguió que lo aceptaran de nuevo, ahora trabajando con su hermano en el periódico escolar. Ahí, por lo menos, podía escribir artículos.

Ahora su objetivo era inquietar a la autoridad calvinista: el género que escogió para darse a conocer como colaborador del periódico fue la crítica de cine. En teoría, los alumnos no podían ni siquiera ver películas. La pésima situación económica de la sala de cine de Gran Rapids hizo que los programadores accedieran a exhibir películas de Ingmar Bergman, un director "aprobado" por la Iglesia de la comunidad. Aun así, cuando el periódico escolar empezó a publicar comentarios sobre las películas, las autoridades del pueblo consiguieron cerrar el cine. Los alumnos, ya todos contagiados por un ánimo de revuelta, armaron su propio cineclub y usaron el periódico de la universidad para dar a conocer la programación.

Viendo que la guerra estaba casi perdida, la universidad aceptó que el cineclub estuviera dentro del campus. Así por lo menos podía estar al tanto del tipo de cine que se exhibía. Esto no sirvió de mucho. No contento con ser sólo crítico de planta del periódico, Paul decidió hacerse cargo de la programación del cineclub.

Encantado con su nuevo puesto, Schrader proyectó películas que agredían la sensibilidad calvinista y además invitó a los miembros más liberales de la universidad —profesores de las facultades de teología y sociología— para comentarlas con los alumnos que asistían a la proyección. Llegó a exhibir películas como *Viridiana* y *Nazarín,* de Luis Buñuel, y a involucrar en las discusiones a la plana mayor de ministros y sacerdotes de la escuela. Las funciones del

cineclub estaban siempre llenas. Cuando la dirección de la universidad se dio cuenta de que las ganancias iban directo a la bolsa de Schrader y de sus amigos, los obligaron a firmar un acuerdo que los hacía parte de la asociación, pero pedía como condición que Schrader dejara su cargo de programador. A cambio, Paul pidió la dirección del periódico: un puesto que se decidía por medio de votación.

Por sus malos antecedentes, Schrader no podía siquiera ser candidato. Su novia, sin embargo, era una alumna intachable. Paul la convenció de registrarse como candidata. Como era de esperarse, ganó la votación y quedó como directora, asignándole a su novio el puesto de editor asociado. La nueva plana editorial del periódico tuvo como primera consigna cubrir las protestas del verano de 1968.

A sus veinticuatro años, Schrader no tenía tanto una postura política como ganas de dinamitar los valores de la universidad (los mismos de su familia y del pueblo en que creció). Las protestas antibélicas le sirvieron de pretexto, y llegó al punto de juntar fondos para que un grupo de estudiantes viajara en camión a Washington y se manisfestara frente al Pentágono con una bandera calvinista. En su papel de nuevo editor le hizo saber a su equipo que, si la universidad no clausuraba el periódico, podían considerarse un fracaso como periodistas. La foto de los calvinistas en Washington ocupó la primera plana del diario, bajo un encabezado en el que los propios redactores se asumían como autores intelectuales de la protesta.

El nuevo comité de disciplina de la Universidad de Michigan no quería dar la imagen de represor. No castigó la provocación del periódico y hasta hizo saber que apoyaba la protesta. Schrader no quiso arriesgarse a que lo “perdonaran” de nuevo y al poco tiempo publicó un editorial en primera plana en el que, básicamente, atacaba al presidente Lyndon B. Johnson. Para su enorme satisfacción, fue el número que provocó la clausura del periódico.

La mayoría de los actores jóvenes llevaban consigo un portafolio de fotos. Puede ser que variaran las poses y los escenarios, pero ellos no cambiaban mucho: lucían guapos, bien iluminados y proyectaban una imagen “limpia”. La idea era parecerse a sí mismos —pero mejorados— para que los directores de *casting* los escogieran teniendo en mente un personaje que se les pareciera.

El portafolio de Robert de Niro no se parecía nada a eso. En el tiempo en que asistió a los talleres de Stella Adler y a veces al Actors Studio, reunió una colección de ropa, sombreros y todo tipo de objetos que usaba para ensayar en privado los ejercicios de actuación. Su objetivo, cada vez, era representar a alguien que no se le pareciera en nada. Esos personajes distintos eran los que aparecían en sus fotos: hombres de diferentes edades, aspectos y profesiones. Quien las viera podía creer que se trataba de diversos actores (y ninguno de ellos, De Niro). Ante los ojos de quienes lo conocían, él era un chico de diecinueve años al que no le gustaba hablar.

En esos años, principios de los sesenta, Robert audicionó para la película *The Wedding Party,* del director Brian de Palma. La prueba consistía en leer una hoja de guión. Sin tiempo para prepararse, el actor hizo una lectura plana y sin emoción. Consciente de la mediocridad de su prueba, y expresándose con trabajo, De Niro le pidió a De Palma una segunda oportunidad. El director aceptó, sin prever que el actor se iría sin decir nada ni aclarar si regresaba. Un rato después, Robert entró al lugar como proyectil, con el pecho hinchado y la cara roja, lanzando líneas de diálogo con una furia increíble. Ese día obtuvo el papel. El rodaje se llevó a cabo, pero De Palma no encontró compañía distribuidora dispuesta a estrenarla en salas. *The Wedding Party* llegaría al cine casi siete años después.

De Niro aceptaba cualquier tipo de trabajo, la mayoría en bares en los que se presentaba alguna obra de teatro. Lo mismo trabajaba de mesero que interpretaba uno de los papeles en la obra en turno. Su ética de trabajo dictaba que no había papel tan insignificante ni salario tan bajo como para merecer ser rechazados. Era una postura parecida a la de su padre, que entonces se había mudado a París a buscar una vida mejor.

A pesar de que construía personajes complejos y llenos de matices, De Niro no tenía carisma. O, por lo menos, el tipo de carisma que se necesitaba para que un actor se diera a conocer entre los productores de Hollywood y Broadway. Su vida amorosa era esporádica y discreta, nunca se veía en escándalos que llamaran la atención de la prensa y cuando iba a fiestas del medio se quedaba en alguna esquina desde la que pudiera observar a la gente. Los directores con quienes había trabajado sabían que una vez en la escena o frente a una cámara su timidez desaparecía por completo. El problema era que para ser estrella no bastaba con saber actuar: había que ser extrovertido tanto estando “en personaje” como en la vida real.

Cuando llegó el momento de escoger una carrera, Martin les dijo a sus padres que quería ser profesor. Acostumbrados a sorprenderse cada vez que su hijo les hablaba de un cambio de vocación, la noticia les pareció sensata. A pesar de que con mucho esfuerzo podían pagarle la universidad, y de que ellos no eran personas inclinadas a la cultura, les pareció que la docencia era una profesión respetable. Su hijo viviría bien y tendría los medios y la estabilidad necesarios para formar una familia. No se imaginaban que Scorsese tenía un plan secreto: se inscribió, como dijo, en la licenciatura de inglés, pero llenó su temario con materias optativas de cine.

En su primer año como universitario, Martin tomó la materia “Historia del cine, la televisión y el radio”. Su maestro, Haig P. Manoogian, resultó ser mucho más que un simple repetidor de información. En sus clases explicaba que el cine debía expresar ideas trascendentes y daba su cátedra con el tipo de discurso dogmático, potente y casi evangélico que era música para los oídos del joven Scorsese.

Mientras que Manoogian era estricto y clasicista en sus preferencias cinematográficas, su alumno había crecido viendo todo tipo de películas y disfrutando en especial los excesos y exageraciones del llamado “cine B”. Aunque a menudo sus gustos chocaban, a Scorsese le gustaban los debates apasionados que sostenía con su profesor. Muchas veces lo visitaba en su casa (que, a diferencia de la suya, estaba tapizada de libros) para seguir la conversación que habían empezado en el salón de clases. Manoogian lo interesó en las revoluciones cinematográficas que justo en esos años se estaban dando en el mundo: el neorrealismo italiano, el auge del cine escandinavo y la naciente Nueva Ola francesa. Además de instruirlo en corrientes y directores, le enseñó los tecnicismos del lenguaje cinematográfico. Manoogian quería que sus alumnos aprendieran cómo una simple escena podía expresar emociones y significados complejos a través de su composición visual. En una buena película, decía, ningún elemento podía ser sólo estético. Cada plano, cada ángulo y cada punto de vista debía tener una función en la historia.

El segundo año de su curso exigía que los alumnos pasaran de la teoría a la práctica y filmaran un cortometraje. Como los aparatos de filmación de la universidad eran escasos, la clase se dividió en grupos: sólo un alumno de cada grupo jugaría el rol de director. El derecho se ganaba a pulso: nada más aquellos alumnos que presentaran un guión original podían aspirar a dirigir. Más que una solución al problema de la falta de equipo, era la lección más importante del curso: un verdadero director era aquel que

tuviera algo único y personal que decir. Martin presentó su guión y fue de los pocos alumnos seleccionados para dirigir su propia historia. Desde su primer ejercicio, Scorsese quiso que la película arrancara con una frase al centro de la pantalla: “Dirigida por Martin Scorsese”. Era una consecuencia de las enseñanzas de Manoogian: no se trataba de un simple crédito, sino de la firma de un autor.

Jodie empezó a ir al kínder el año en que su comercial de Coppertone la volvió una niña famosa. La idea le entusiasmaba mucho, porque creía que en las clases iba a leer y a escribir. Pronto se desencantó: vio que las actividades consistían en recortar y pegar, aprender el alfabeto y jugar con los demás niños. Un día le dijo a su madre que no quería regresar. Los maestros notaron la inteligencia precoz de su alumna y le sugirieron a Brandy subirla a primer año. Podía, incluso, inscribirla a un curso de ciencia para niños sobresalientes financiado por el Estado. Brandy rechazó las dos cosas. A pesar de que Jodie nunca jugó con muñecas, odiaba los cuentos de hadas y no le interesaban los vestidos y los adornos, Brandy quería que su hija permaneciera en “su edad”.

Brandy presionó a la agente Toni Kelman —que ahora también representaba a Jodie— para que su hija trabajara en todos los comerciales posibles. De lo contrario, le decía, buscaría otra agencia que representara a sus dos hijos. Toni opinaba que una niña de seis años no debía trabajar tanto, pero cedió a las presiones de Brandy. Al anuncio de Coppertone le siguió una campaña completa de Nabisco, un anuncio de comida para perros y un comercial para Crest.

A la edad de seis años, en 1968, Jodie empezó a actuar en programas de televisión. Brandy vio futuro ahí y la inscribió junto con su hermano a cursos de actuación. El maestro, Louis Aour, era uno de los coaches más respetados de

Hollywood. Aour le enseñaba a Buddy cosas simples como memorizar diálogos. Con Jodie pronto pasó a etapas más avanzadas. Por ejemplo, a construir personajes a partir del llamado Método: la técnica de actuación que consistía en revivir experiencias.

El mayor reto para Jodie era aprender a reaccionar como lo haría alguien de su edad. Su madurez le impedía responder como lo hacían los demás niños. En sesiones de tres horas, tres veces por semana, Louis Aour le enseñó un repertorio de emociones que, a los ojos de directores y público, eran propias de una niña “normal”. Cuando cumplió siete años, firmó su primer contrato para una serie de televisión.

Desde que su hermano se había integrado al reparto fijo de un programa semanal, la familia dejó la casa de la playa y otra vez se había mudado a la ciudad, a unos departamentos facilitados por los estudios. Con el nuevo contrato de Jodie, Brandy se dedicaba sólo a llevar a sus hijos a sus diferentes trabajos. Las finanzas dejaron de ser un problema para la familia. Con los sueldos de los niños Brandy volvió a comprar una mansión espectacular en las colinas de Hollywood. Una vez que se mudaron, les prohibió a los niños jugar adentro de la casa o tocar los adornos nuevos. Podían hacerlo sólo en el patio o en sus recámaras. Jodie no necesitaba mucho espacio para divertirse, pero el set donde filmaba su serie no era propiamente un sustituto del hogar.

Cuando Paul Schrader armó su propia rebelión dentro de la Universidad de Michigan desde su puesto de editor del periódico, ya había decidido cuál sería su vocación.

Un año antes, cuando aún era programador del cineclub del campus, se había dedicado a leer todo el material que encontraba sobre las películas que pensaba proyectar. Al darse cuenta de que sus conocimientos de cine eran muy

limitados, se inscribió en cursos de cine que ofrecía durante el verano la Universidad de Columbia, en Nueva York. Durante una de sus salidas nocturnas con sus compañeros de curso habló con mucho entusiasmo de *I Lost It at the Movies,* el libro más reciente de la crítica de cine más leída en Estados Unidos: Pauline Kael. Para su sorpresa, uno de sus compañeros de bar resultó ser el hijo de un crítico de cine importante, y le propuso ir al día siguiente a visitar a Kael. Paul no lo podía creer: estaba a punto de conocer a una figura de culto, temida por cineastas y productores, quien había cambiado el rumbo de la sensibilidad cinematográfica del público. Hecho un manojo de nervios, Schrader fue con su amigo a la casa de Pauline Kael. Sin esperárselo, entabló una conversación animada que duró toda la noche. En un momento de la plática Kael le dijo a Schrader que él en realidad no quería ser sacerdote sino crítico de cine. Le propuso dejar Michigan e inscribirse en la Universidad de California; algo inaccesible para la mayoría de los jóvenes, pero no para un aspirante recomendado por ella.

Paul, sin embargo, quería terminar sus estudios y seguir con su plan de dirigir el periódico de la universidad. Volvió a Michigan, pero ya no perdió el contacto con Kael: le mandaba sus reseñas de cine y ella le respondía con comentarios y recomendaciones. Al final de ese año, se cumplió la profecía de la noche en que se conocieron: Paul quería ser crítico de cine y aceptaba la propuesta de entrar a la UCLA recomendado por ella. Las palabras de Kael eran órdenes para la mayoría de la comunidad cinematográfica: Schrader, sin experiencia en el medio, fue admitido en la universidad de cine más cotizada de Estados Unidos.

En una de sus rondas por los talleres de actuación, De Niro conoció a Shelley Winters: una de las actrices más famosas del Método, que además tenía la costumbre de impulsar las

carreras de los actores más jóvenes. Cuando Winters tomó a De Niro bajo su tutela, él tenía veintiún años y ella cuarenta y dos. Era tanto el empeño que ponía en llevarlo a fiestas y presentarlo con gente influyente, que no tardó en circular el rumor de que su relación era más que amistosa. Ellos lo negaban y, además, los tenía sin cuidado. Winters intentó convencer a De Niro de que hiciera una audición para Lee Strasberg y así ser aceptado en el círculo cerrado de los miembros del Actor's Studio. De Niro, sin embargo, se negaba a actuar frente a él. Winters entonces consiguió que lo dejaran entrar como oyente a los talleres para que él observara los ejercicios de los alumnos y tomara nota de las correcciones que les hacía el gurú del Método.

Antes de que terminaran los años sesenta, De Niro consiguió tres roles de cine más. Sin embargo, ni los papeles eran importantes ni las películas tuvieron impacto. Gracias al esfuerzo de Winters por conseguir que su protegido brillara, De Niro logró salir de un estancamiento de años.

El famoso productor de películas al mayoreo, Roger Corman, le pidió a la actriz protagonizar *Bloody Mama:* una película de gángsters que pretendía aprovechar el furor generado por *Bonnie and Clyde*. Winters aceptó con una condición: que Corman le diera a De Niro el papel de uno de sus tres hijos, un matón despiadado y adicto a la morfina. Feliz por conseguir el papel y sin que nadie se lo pidiera, De Niro se fue a Arkansas, donde se filmaría la película, con una grabadora y una libretita. Quería imitar el acento y los modismos de la zona. Para lograr el aspecto de *junkie*, simplemente dejó de comer. Llegó a la filmación con quince kilos menos, el rostro demacrado y ampollas en la piel que luego se rascaba para hacerlas más visibles. Mientras todos se preocupaban por la fragilidad del actor, él se iba a algún rincón y bebía sorbitos de agua.

Como todas las producciones de Corman, *Bloody Mama* tuvo mucho éxito en el circuito de sus seguidores, fue tachada de violenta e inmoral por la crítica, y engrosó

todavía más la cuenta de banco del director. Lo que esta vez resultó distinto fue que uno de sus actores llamó la atención de casi todos los críticos, al punto de que en la reseña dominical del *The New York Times* se diría que muchos actores habían recibido el Oscar por trabajos inferiores al de Robert de Niro.

En sus clases, el profesor Manoogian insistía en que un director debía hacer películas sobre cosas que conocía; ése era el secreto del cine personal. En su primer largometraje, producido por él mismo, Martin Scorsese puso en práctica el consejo: *Who's That Knocking at My Door* contaba la historia de un muchacho italoamericano nacido en Nueva York. Para interpretar el papel, Scorsese eligió a un actor que respondió a la convocatoria que publicó en los avisos del medio. Se trataba de un estudiante de actuación serio que trabajaba como mecanógrafo de una corte. Era de Brooklyn, de ascendencia judía, y compartía con Martin la frustración de estar limitado por las costumbres de su cultura. Su nombre era Harvey Keitel.

Para Scorsese, la sensación de vivir aislado del mundo se agudizó aún más durante su estancia en la universidad. Ahí se dio cuenta de que los problemas e inquietudes de los jóvenes de los sesenta no tenían nada que ver con las cosas que en Little Italy eran motivo de pleito. También fue en la universidad cuando descubrió que las mujeres rubias no eran exclusivas de las películas. En Little Italy, casi todas las muchachas tenían el pelo oscuro y la mirada severa. Aquellas otras, en cambio, eran relajadas y divertidas. Esto le gustaba a Martin, pero también le generaba culpa. Para los hombres de su familia y de su grupo, las mujeres se dividían en ligeras y serias. Con las primeras uno se divertía, pero sólo las segundas eran dignas de ser madres y esposas.

Scorsese expuso este dilema en su película. El protagonista se enamora de una rubia sofisticada y alegre. Ella todo el tiempo le demuestra un interés genuino, pero él desconfía de ella y compensa su inseguridad tratándola con arrogancia. Para hacerla sentir menos, le habla todo el tiempo de películas que no conoce (insiste, por ejemplo, en *Los buscadores,* de John Ford).

Martin terminó su película —o eso le parecía— en 1965. Preparó un gran estreno, pero no tuvo el éxito que había esperado. La mayoría de los asistentes quedaron confundidos por los saltos en el tiempo, los cambios bruscos de locación y un final que no dejaba claro si el muchacho se decidía por la chica o por sus amigos del barrio. Scorsese había querido imitar el estilo de las películas de la Nueva Ola francesa, pero su público, al parecer, no sabía de esas cosas.

Ese mismo año, Scorsese se casó con una chica judía irlandesa, compañera de la universidad. Todos se sorprendieron, incluidos sus padres, ya que durante la carrera Martin había estado saliendo con una muchacha siciliana de Little Italy. El mismo año de su matrimonio, la nueva pareja Scorsese tuvo una niña a la que bautizaron con el nombre de su abuela materna: Catherine.

No pasaron muchos meses antes de que se hiciera claro que Martin no era el tipo de hombre que sabía balancear el trabajo y la vida en pareja. Desesperado por ganar dinero como director, trabajaba todo el día. Esto enfurecía a su esposa, lo cual hacía aún más difícil que él escribiera sus guiones dentro de casa.

A la vez que Buddy Foster dejaba de ser contratado en programas de televisión, todos los productores buscaban a su hermana Jodie. A los ocho años, la niña ya había trabajado en series como *Bonanza* y *La familia Partridge,* y había aparecido en cuarenta comerciales de televisión.

Consciente de la posición que había alcanzado su hija, Brandy puso los ojos en metas más ambiciosas. Decidió que, en adelante, Jodie sólo haría *castings* para películas.

En 1971 firmó contratos para dos películas. Una era *Napoleón y Samantha,* producción de los estudios Disney, al lado de Michael Douglas en su primer papel protagónico. En una de las escenas, Jodie debía interactuar con un león que estaría lo suficientemente sedado como para no lastimarla. En el último momento, el animal fue remplazado por otro que no estaba drogado y que recogió del suelo a Jodie como si fuera una muñeca de trapo. Un helicóptero llevó a la niña de emergencia a un hospital, donde hubo que tratarle varias heridas en el abdomen. Algunos comentaron que, tras el episodio, la niña ya no querría actuar o su madre no lo permitiría. Apenas se recuperó, Jodie volvió al rodaje.

Napoleón y Samantha fue un éxito rotundo. Su siguiente película, en cambio, fue un fracaso total. Con todo y que Raquel Welch era su protagonista, *Kansas City Bomber* se hundió en la taquilla. Después Jodie filmaría *Las aventuras de Tom Sawyer* y *One Little Indian*, también al lado de actores famosos. Aunque algunas de sus películas tenían mejor suerte que otras, todas eran producto de estudios poderosos. Desde que puso un pie en el cine, Jodie jugó en ligas mayores.

Por decisión de Brandy, Jodie no tuvo tutores privados ni maestros que se adecuaran a sus fechas de filmación. Estudió en una primaria pública y cumplió con una carga de trabajo completa. Cuando llegó a la edad de entrar a la secundaria, fue aceptada en el Liceo Francés de Los Ángeles: una escuela prestigiada a la que asistían los hijos de la gente de poder en Hollywood que habían crecido entre gente de cine y hacían que Jodie no se sintiera del todo fuera de lugar. A pesar de ello, y aunque la niña jamás hablaba de su vida como actriz, las limusinas que la esperaban a la salida de clases lanzaban un mensaje sobre su estatus de estrella.

El liceo tenía un ambiente estricto y un plan de estudios ambicioso. Lejos de agobiarla, la carga académica estimulaba a Jodie. Cuando no estaba filmando se encerraba a leer en su cuarto. Siempre la primera en acabar un examen, en entregar la tarea y en levantar la mano en clase cuando se hacía una pregunta, Jodie se dio a conocer como la niña más brillante y dedicada del liceo. Mientras el resto de los alumnos avanzaba a paso lento en el aprendizaje obligatorio del francés, Jodie lo digirió rápido y sumó a su calendario clases de italiano. Contando el español que había aprendido de la tía Josephine, a los doce años podía conversar en tres idiomas además del inglés.

Sus avances en la escuela y su gusto por la lectura aun en sus tiempos libres la fueron aislando del resto de sus compañeros. Los niños la veían como alguien distinto de ellos. Aunque solía estar rodeada de gente y disfrutaba la compañía de otros, no tenía amigos cercanos o alguien con quien hablar de todo lo que se vive cuando se deja la infancia atrás.

Ya instalado en Los Ángeles y cobijado por las referencias de Pauline Kael, Paul Schrader estudiaba cine en la UCLA y trabajaba como crítico *freelance* en varios periódicos de la ciudad. Sabía que era de los pocos alumnos, quizá el único, que además de saber de películas y directores tenía conocimientos profundos de teología. Quiso aprovechar esa combinación inusual y le propuso a la editorial de la universidad un libro sobre religión y cine. Aparte de cursar las materias de la carrera y escribir sus notas para los periódicos, Paul aprovechó su estancia en la UCLA para escribir el libro *Trascendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*.

Cuando salió de la universidad, Schrader se inscribió en el primer programa de cine ofrecido por el American Film Institute (AFI). Según como se viera, ser parte de la AFI era lo

mejor o lo peor que le podía pasar a un joven estudiante. El instituto invertía mucho tiempo y dinero en ofrecer cocteles a personas importantes de la industria. Para muchos alumnos, la oportunidad de estar en una fiesta con los directores y los actores del momento era, simplemente, el paraíso. Paul, por el contrario, creía que un atajo tan directo a la vida glamorosa terminaba por extinguir las ganas de hacer buenas películas. Si tan pronto en la carrera de uno era posible estar cerca de la fama, era tentador dejar de esforzarse por hacer algo que valiera la pena y ganarse un reconocimiento propio. Una recompensa sin esfuerzo que la valide es algo que un calvinista no podía concebir.

A pesar de su desencanto, Schrader se mantuvo activo trabajando como crítico. Sabía que estudiar en la UCLA, en la AFI o en cualquiera de las escuelas de cine de Los Ángeles servía para llegar a la ciudad y no sentirse intimidado por ella. Habría sido muy difícil para cualquier joven que quisiera acercarse a la industria tratar de abrirse paso solo, sin formar parte de un grupo.

Schrader tenía la certeza de que su futuro ya estaba trazado como crítico de cine y periodista. Satisfecho, se lo hizo saber a Kael la siguiente vez que la visitó durante un viaje a Nueva York. Ella, entusiasmada, le dijo que le había conseguido un puesto importante como crítico y que tenía que mudarse a Chicago o a Seattle. Entre contento y sorprendido por la ligereza con la que Kael dio por hecho que lo aceptaría, le dijo que aún no tenía planes de irse de Los Ángeles. Le explicó que si después de haber pasado cuatro años en esa ciudad se iba sin escribir un guión, seguramente se arrepentiría. En fin, que pensaría la propuesta con calma y le daría una respuesta en un par de semanas. Kael no podía creer que alguien rechazara una oferta suya, mucho menos de ese tipo. Guardó un silencio breve y le dijo a Schrader que necesitaba una respuesta en ese preciso momento. En ese caso, contestó Paul, la respuesta era no.

De regreso en Los Ángeles se dio cuenta de que, una vez más, Kael había decidido por él. Acababa de decir que pensaba escribir un guión, así que más le valía empezar a trabajar de una vez.

Para Scorsese era importante rescatar su primera película, *Who's That Knocking at My Door,* y pensó que si alteraba la estructura el público la entendería mejor. Con la ayuda de su ex tutor Manoogian escogió las escenas que podían salvarse y escribió algunas otras para llenar los huecos del relato. Con más carencias de presupuesto que nunca, filmó las escenas faltantes. Ese verano, Manoogian le presentó a una estudiante de edición para que lo ayudara en el corte de negativos. Hábil y disciplinada, Thelma Schoonmaker seguía las instrucciones de Scorsese, quien era capaz de pasar dos noches sin dormir con tal de sacar adelante su película.

La nueva versión de *Who's That Knocking at My Door* se estrenó en el Festival de Chicago de 1967. Esta vez fue bien recibida, pero el hecho de que Scorsese la hubiera musicalizado con canciones populares de la época hizo que su distribución fuera casi imposible. De cualquier forma, la proyección en el festival le ganó algunos admiradores. Un joven crítico, llamado Roger Ebert, incluso escribió una reseña favorable.

Gracias a su amistad con Thelma Schoonmaker, Scorsese obtuvo algunos trabajos como editor. En 1971, el productor Fred Weintraub le pidió que le diera un formato comercial a *Medicine Ball Caravan:* un desastroso documental sobre la gira de conciertos de un grupo de músicos *hippies*. El trabajo exigía que Scorsese trabajara en Los Ángeles durante algunas semanas. Para darle algún sentido a las nueve horas filmadas de *Medicine Ball Caravan,* Scorsese se quedó en Los Ángeles más de nueve meses. Si alguna vez Nueva York lo había hecho sentirse incómodo, California le parecía

simplemente infernal. El cambio de clima tuvo un pésimo efecto en su asma y durante las noches apenas podía dormir. La cortisona que le recetó el médico en combinación con la comida chatarra de Los Ángeles lo hicieron subir de peso en cosa de semanas. Cada vez encajaba menos con la gente extrovertida y bronceada que se paseaba por las calles de Hollywood.

Para no sentirse tan solo, Scorsese se unió al grupo de directores jóvenes, algunos egresados de la UCLA, que, como él, buscaban irrumpir en el medio. Solían reunirse en casa de uno de ellos llamado Francis Ford Coppola, que ya tenía cierto prestigio y estaba trabajando en un guión titulado *El padrino*. El resto del grupo estaba formado por los directores Brian de Palma, George Lucas y Steven Spielberg. Todos tenían un proyecto debajo del brazo, y pasaban noches enteras planeando cómo colarse en una industria controlada por los viejos.

Ya que de todas maneras tenía que permanecer en Los Ángeles, Scorsese se hizo presente en todos los lugares en los que podía encontrar una oportunidad de trabajo: oficinas de producción, proyecciones de películas y decenas de fiestas. A diferencia de los neoyorquinos, la gente de cine en Hollywood no era directa en sus respuestas: decían estar interesadas y prometían ponerse en contacto, y nunca más se volvía a saber de ellas. Cuando ya estaba resignado a no encontrar trabajo ahí, su agente le anunció que tenía una cita con Roger Corman: un director al que Scorsese idolatraba, cuyas películas de serie B había gozado muchísimo en el circuito alternativo de los cines de Nueva York.

Para sorpresa de Scorsese, Corman había visto —y le había gustado— la accidentada *Who's That Knocking at My Door*. Por lo tanto, le proponía dirigir la secuela de su película *Bloody Mama,* sobre la delincuente "Ma" Baker y sus cuatro hijos asesinos. Scorsese aceptó, y Corman le dijo que le haría llegar el guión. Seis meses después, cuando Martin

empezaba a creer que otra vez lo habían engañado, encontró en su buzón el guión de una película llamada *Boxcar Bertha,* firmado por Roger Corman. Contaba con un presupuesto de seiscientos mil dólares y debía rodar la película en un máximo de veinticuatro días. Podía reescribir el guión para adaptarlo a su estilo, siempre y cuando incluyera alguna escena de desnudez. Corman también dejó claro que quería escenas de violencia y alguna explosión o choque cada quince páginas del guión. Scorsese siguió sus instrucciones y se esmeró en la preproducción. Corman, que solía improvisar escenas a lo largo de la filmación, se quedó boquiabierto ante el *storyboard* de quinientas tomas que hizo Scorsese para *Boxcar Bertha*.

Sin embargo, a la hora del rodaje el *crew* notó, nervioso, que Scorsese sólo filmaba largos planos secuencia, y que no se protegía con *close-ups*, imágenes de objetos o tomas más breves que le sirvieran para hacer transiciones al momento de editar. Gracias al apoyo del equipo de filmación de Corman, Scorsese aprendió lecciones como filmar fuera de secuencia para así aprovechar al máximo una locación o set ya iluminados, y a filmar material secundario que sirviera como protección.

Scorsese le enseñó una copia aún no terminada de *Boxcar Bertha* al director John Cassavetes. Éste lo llevó a la oficina y le dijo que se diera cuenta de que había invertido un año trabajando en un género “de mierda”. Le aconsejó que se alejara del cine sensacionalista y que volviera a hacer películas como *Who’s That Knocking at My Door*. Scorsese le contestó que estaba escribiendo un guión titulado *The Season of the Witch,* que era más personal, pero estaba en sus primeras fases y necesitaba mucha reescritura. “Pues reescríbelo”, le dijo Cassavetes. Scorsese siguió el consejo de uno de sus directores héroes y se propuso terminar su proyecto.

Ya que lo sacó del cajón se lo mostró a Sandy Weintraub, su pareja de entonces. Ésta le dijo que las anécdotas sobre

Little Italy que alguna vez le había contado eran más divertidas que lo que había escrito en el guión. Scorsese incluyó esas anécdotas y también siguió el consejo de su amigo Jay Cocks: cambiar el nombre *The Season of the Witch* por uno que a Scorsese le parecía un poco pretencioso, pero no malo del todo. Rebautizó su proyecto con el nombre de *Calles peligrosas (Mean Streets)*.

Roger Corman se ofreció a producirlo si aceptaba una condición: que sus personajes fueran negros, en tanto su hermano acababa de ganar mucho dinero con una película filmada en Harlem. Scorsese declinó, pero quiso filmar la película con el *crew* de *Boxcar Bertha*. Sólo le faltaba elegir a los actores. Sabía que Harvey Keitel sería su protagonista, pero necesitaba encontrar al actor que interpretara a su amigo Johnny: un personaje explosivo y un poco psicópata.

Después de filmar *Bloody Mama*, De Niro siguió apareciendo en películas irrelevantes. Ahora, por lo menos, estaban financiadas por estudios más o menos sólidos, y los pagos estaban a la altura. Además de un sueldo que le permitía vivir de cada una de ellas, el actor obtenía la oportunidad para perfeccionar su técnica y, más importante, la atención cada vez más grande de directores, productores y prensa —incluido un premio de la Asociación de Críticos de Nueva York—. Su círculo social creció y empezó a ser invitado a reuniones más cálidas y agradables que las fiestas intimidantes a las que iba cuando empezó a trabajar.

En una de esas reuniones, De Niro conoció a un director que, como él, apenas se abría paso en Hollywood. En la fiesta navideña de 1971, ofrecida por el guionista Jay Cocks, con quien De Niro había trabajado, lo abordó un hombre bajito que aseguraba conocerlo. “¿Que tú no andabas a veces con una pandilla en la calle Kenmare?”, le preguntó. Contestó que podía ser, que tal vez sí, que no estaba seguro.

Con el habla acelerada y nerviosa, el hombre bajito le explicó que de niño él vivía en Little Italy, cerca de Greenwich Village, y que se acordaba muy bien de él. Al fin se presentó como Martin Scorsese.

Ambos reconocieron que no conocían el trabajo del otro. Scorsese le dijo a De Niro que su trabajo hasta entonces había sido más bien *amateur* pero que en ese momento estaba preparando su primer largometraje, llamado *Calles peligrosas*.

De Niro levantó las cejas. El título le sonaba bien. A partir de ese momento, Bobby Milk y Marty Pills no dejaron de conversar sobre las cosas que tenían en común.

Cualquier interesado en hacer crítica de cine en los años setenta habría aceptado sin dudar el apoyo de Pauline Kael. Paul Schrader le dio la espalda y eso tuvo consecuencias que nunca hubiera previsto. No sólo dejó de hablarse con una de las personas a quien más admiraba, sino, casi sin darse cuenta, se comprometió consigo mismo a escribir un guión.

El problema es que no sabía cómo. Buscó a dos ex compañeros del American Film Institute para que le explicaran los principios generales. Paul quiso escribir algo que hablara de personas y lugares de su pasado, y contó la historia de un hombre que, sabiéndose desahuciado, regresa a su ciudad natal en el norte de Michigan. En su intento de pedir ayuda a sus amigos y a su familia, acaba destruyendo la vida de todos. El guión se llamó *Pipeline*, y Schrader se lo enseñó a cualquiera que pudiera producirlo. Pronto quedó claro que nadie se interesaba en él. Si acaso le había servido como tarjeta de presentación.

A los dos años de haber llegado a Los Ángeles, Schrader dejó a su esposa, Jeannine Oppewall, por una publicista llamada Beverly Walker. Ésta empezó a sentir que Paul estaba con ella por sus contactos en la industria, hasta que

lo encontró robándose datos de su agenda personal. A mediados de 1972, Walker puso fin a la relación. El matrimonio de Schrader se había desmoronado y ahora el *affaire* que lo había destruido también se estaba acabando. El abandono de Walker se dio durante el periodo en el que Schrader se dio cuenta de que su primer guión, *Pipeline,* también había fracasado. Se sintió un perdedor en todos los sentidos y entró con paso firme en un camino de autodestrucción.

Su profunda depresión se traducía en insomnio. La angustia por no dormir lo empujaba a las calles, que recorría montado en su Chevy Nova acompañado de una botella de whisky. Entraba a algún bar o se iba a ver *peep shows:* breves películas porno proyectadas dentro de máquinas que funcionaban con monedas. Volvía a casa de madrugada y dormía hasta la tarde siguiente. Apenas se despertaba, se servía algo de beber. Volvía a salir de la casa con su botella en la mano y manejaba sin rumbo fijo hasta parar en un bar. El ciclo se repitió idéntico casi durante un mes.

No necesitaba comer. Las calorías del whisky lo mantenían andando, pero la dieta de alcohol le provocó una úlcera gástrica: tuvo que ser internado de emergencia en un hospital. Durante sus días de convalecencia, dos cosas llamaron la atención de Schrader: la noticia de que un psicópata le había disparado a un gobernador, y la canción llamada “Taxi”, de Harry Chapin, sobre una chica que, sin darse cuenta, aborda el taxi que maneja su ex novio.

El disparo al político, la canción del taxista humillado y, sobre todo, el recuerdo de los paseos nocturnos que lo mandaron al hospital, se mezclaron en la cabeza de Schrader y dieron pie a una revelación: había encontrado la historia que *realmente* quería contar. Era una ficción que en cierta forma había estado habitando, y ahora prefería ponerla sobre papel y sacarla de su vida. Imaginó a un hombre solitario y resentido que recorre las calles, y que sólo se relaciona con los demás por dinero. Un taxista, cuyo auto

lo aísla del mundo y le sirve para observar la podredumbre moral de los habitantes de una ciudad. Un hombre con una idea distorsionada de sí mismo y del mundo, que un día intentará hacer justicia por mano propia.

Apenas lo dieron de alta, y en más o menos diez días, Schrader escribió un guión que tituló *Taxi Driver*. Supo que si permanecía en Los Ángeles no iba a durar mucho tiempo vivo. Le dio el guión a su agente y se fue de la ciudad.

A lo largo del siglo XX, en Estados Unidos se registraron 909 asesinatos masivos.

- 93 por ciento pertenece al género masculino y 67 por ciento es de raza blanca.
- Su edad promedio es de 30 años, con un 42 por ciento mayor a los 30 años.
- Una de las razones que explican la edad adulta de los asesinos masivos es que, de acuerdo con estudios, la mayoría experimenta una historia larga de fracasos, tanto en el hogar como en el trabajo.
- La mayoría de los asesinos de masas no revela un comportamiento suicida. De los criminales involucrados en los asesinatos del siglo XX sólo 22 por ciento se suicidó; 4 por ciento intentó hacerlo y 3 por ciento obligó a alguien más (*e.g.* la policía) a matarlos.
- Aun así, la tendencia al suicidio de los asesinos de masas es cinco veces mayor a la de otro tipo de homicidas.
- De los 909 casos, sólo 27 por ciento sucedió en un lugar público. La mayoría ocurrió en algún tipo de vivienda, lo que puede atribuirse a la alta proporción de asesinatos entre parientes.
- La década de 1960 marcó el inicio de un aumento drástico en la frecuencia de asesinatos masivos en público. De 1900 a 1965 ocurrieron 21; de 1966 a 1999 ocurrieron 95.

- El incremento se hizo más evidente a partir de 1980. De los 116 tiroteos en público ocurridos de 1900 a 1999, el 52 por ciento ocurrió en las últimas dos décadas del siglo.
- En tanto siete de las 10 peores masacres del siglo se cometieron después de 1980. Algunos investigadores concluyen que el uso de armas de fuego ha incrementado el grado de letalidad en este tipo de ataques.
- De 1960 a 1990 se duplicó la tasa de nacimientos ilegítimos, a la vez que el número de hogares con un solo jefe de familia aumentó más de 250 por ciento.
- Como consecuencia de la disminución en el número de matrimonios y la disolución de la familia, de 1960 a 1980 el porcentaje de adultos viviendo solos creció 71 por ciento.
- Se cree que el crecimiento de la población de hombres jóvenes alienados, sin pareja, subempleados o desempleados en los años sesenta jugó un rol importante en el aumento sustancial de crímenes y homicidios que se dio a partir de esa década.

Sin que el propio Martin Scorsese lo viera venir, *Calles peligrosas* encontró mecenas: un ex *road manager* de Bob Dylan que quería iniciarse en la producción de cine y que convenció a un amigo suyo, un heredero sin planes, de que invirtiera dinero en él. La mesa estaba puesta para que Scorsese empezara a filmar. Para librar el presupuesto, el productor le dijo a Scorsese que había que rodar la historia en Los Ángeles. Alarmado, éste le pidió filmar en Nueva York aunque fuera unos pocos días. Para el director era fundamental que la película mostrara escenarios auténticos de esa ciudad. *Calles peligrosas* representaba una vuelta a su pasado, y a las calles y las costumbres que formaron su idea del mundo.

La película hablaba de él y “sembró” pistas autobiográficas claras. Quiso que el protagonista, Charlie, fuera interpretado por Harvey Keitel. El actor ya había sido su alter ego en *Who’s That Knocking at My Door* y a Scorsese le pareció apropiado que continuara narrando su vida. El apelativo completo del personaje —Charlie Cappa— combinaba el nombre propio del padre de Scorsese con el apellido de soltera de su madre. El prólogo de la película es un video familiar que mezcla imágenes reales de su familia con otras creadas expresamente para la película. Cuando, por fin, la cámara enmarca el rostro de Charlie Cappa, muestra de fondo una pared de la que cuelga un crucifijo. Una voz en *off* revela sus pensamientos: “No te redimes por tus pecados en la iglesia. Lo haces en la calle; en tu casa. Lo demás es palabrería, y lo sabes”. La voz no es de Keitel sino de Martin Scorsese, y vuelve a escucharse varias veces a lo largo de la historia.

Todos los dilemas de Charlie —las pruebas en el camino a la redención— tienen su origen en el simple hecho de haber nacido en Little Italy, y de vivir bajo las amenazas, las presiones y los códigos de su comunidad. Por ejemplo las deudas con los mafiosos que apadrinan su negocio, la culpa que le provoca la relación con una mujer y los problemas en los que lo mete su amigo Johnny Boy. Este personaje era central en la historia. Impredecible y violento, se inspiraba en un vecino de infancia de Scorsese que tuvo un brote psicótico tras matar por accidente a un borracho. Para encarnarlo, Scorsese necesitaba a un actor capaz de pasar de la calma a la furia maniaca en unos segundos. No dudó en ofrecérselo a Robert de Niro.

Scorsese sabía filmar, pero no dirigir actores. Desde que era niño y descubrió el cine, imitaba a los personajes frente al espejo. Cuando en plena adolescencia vio *Nido de ratas* y *Rebelde sin causa*, Marlon Brando y James Dean se convirtieron en sus ídolos. Admiraba la naturalidad de los actores del Método, pero nunca aprendió técnicas sobre

cómo llevar a uno a cierto estado emocional. En el rodaje de *Calles peligrosas* escuchaba los diálogos durante los ensayos a través de los audífonos. Si lo que oía le parecía creíble, filmaba la escena y la daba por buena. De Niro y Keitel se daban vuelo improvisando, al punto de que Scorsese debía intervenir para recordarles cuál era el punto de una escena. Otra de sus estrategias de dirección era alimentar la enemistad que surgía entre los actores, para luego filmar escenas de peleas entre ellos. Esto le funcionaba sobre todo con Robert de Niro.

Los vecinos del Lower East Side pasaban por las locaciones y veían en la pizarra que se filmaba *Calles peligrosas*. Molestos, le decían al equipo que en esas calles no había nada de malo. Scorsese les decía que era un título provisional.

Calles peligrosas se estrenó a finales de 1973, en el Festival de Cine Nueva York, y al año siguiente en salas de la ciudad. Apenas el año anterior *El padrino* había arrasado en taquilla, logrando que los neoyorquinos prácticamente admiraran a las familias de la mafia italiana. Los personajes de *Calles peligrosas,* en cambio, eran burdos y mal vestidos, no respetaban una ética, y sus vidas acababan muy mal. Eran más cercanos a los mafiosos comunes, y al público le parecían todo menos reconfortantes.

Aunque esto le impidió volverse un éxito de taquilla, fue la primera película de Martin Scorsese bien recibida por la mayoría de la crítica. Casi todas las notas elogiaban a Robert de Niro. Su interpretación de Johnny Boy, un personaje en principio secundario, introducía un elemento de violencia irracional que la hacía distinguirse de muchas otras del género.

Aun así, y entre los elogios, varios críticos le ponían un reparo a su actuación. Decían que estaba muy influida por el

estilo de Brando, el alumno más famoso del Método. Las comparaciones siguieron llegando. Para De Niro eran un halago —Brando era el actor al que más admiraba— pero a la larga podían convertirse en un problema. Si estaba bajo la sombra de Brando su carrera no podría despegar.

Sólo una persona veía las semejanzas entre Robert de Niro y Brando como algo que debía aprovecharse. Ya que en El *padrino* Vito Corleone aparecía como un personaje noble y sereno, Coppola quería que la secuela de la película mostrara su lado *sucio*. Para ello narraría episodios de juventud y cómo había formado su imperio a punta de pistola y cuchillo. Debía presentarlo como un tipo sanguinario, pero ya poseedor del carisma que también había servido para llevarlo a la cima. Después de ver su trabajo en *Calles peligrosas,* supo que De Niro sería ideal para encarnar a un Vito Corleone joven y recién llegado a América. Como pocos actores, De Niro podía interpretar a ese tipo de criminal que en un momento está relajado y, al momento siguiente, dispuesto a matar.

Cuando Coppola le ofreció el papel, De Niro supo que se trataba de la oportunidad de su vida. Apenas firmó el contrato, hizo una maleta y partió hacia Sicilia; primero a la ciudad de Palermo, y luego al pueblo de Corleone, enclavado entre las montañas. Hasta entonces había creído que Little Italy era un barrio peligroso, pero el miedo y la vulnerabilidad que sintió en las calles de Corleone eran de una intensidad que no había imaginado.

De vuelta en Estados Unidos, Coppola se enteró del viaje del actor y observó su construcción obsesiva del personaje. No creía que tanto esfuerzo fuera necesario. Los *flashbacks* que narraban la juventud de Vito eran sólo una parte de la película. Sus diálogos en italiano sumaban apenas quince minutos.

Tras su estreno en Estados Unidos, *Calles peligrosas* se exhibió en la sección del Festival de Cannes dedicada a los nuevos cineastas. Esto legitimaba a Scorsese y lo daba a conocer como un *autor* en potencia, es decir, un director con un estilo propio y algo original que decir. Incluso los productores de Hollywood empezaron a hablar de él. Notaban, sin embargo, que sólo dirigía hombres y temían que no fuera hábil trabajando con actrices. No estaban muy perdidos: aunque por fin su carrera había dado el giro correcto, las relaciones con las mujeres seguían siendo un problema en su vida.

Scorsese se había mudado con su novia Sandy Weintraub a una casa en las colinas de Hollywood. Aunque era una construcción modesta, Sandy se había esmerado decorándola: cada ventana estaba cubierta con persianas de distintos colores, había pinturas por todos lados y un mural de un atardecer en la recámara principal. Él, sin embargo, no le prestaba mucha atención. Dedicaba todo su tiempo a asuntos relacionados con el cine: ver películas, escribir guiones e ir a fiestas para hacer contactos con gente de la industria. Weintraub le reclamaba a Martin las mismas cosas que su primera esposa. Él, simplemente, no podía quedarse quieto al lado de una pareja si esto le significaba descuidar su verdadera pasión.

Desafiando el sentido común, el director Francis Ford Coppola estaba seguro de que Scorsese podía dirigir cualquier tipo de historia —incluso una sobre mujeres—. Se lo hizo saber a la actriz Ellen Burstyn, quien buscaba un director joven para una *road movie* que quería protagonizar. Después de ver *Calles peligrosas* y atraída por su vitalidad, Burstyn le propuso a Scorsese la dirección de *Alicia ya no vive aquí (Alice Doesn't Live Here Anymore)*: la historia de una viuda joven y con un hijo pequeño que viaja de un pueblo a otro para conseguir trabajo. En la entrevista, le preguntó si estaba familiarizado con el mundo de las

mujeres. Él le contestó que no, pero que estaba dispuesto a aprender.

Durante los meses que estuvo fuera de Los Ángeles, Schrader se reunió con su hermano Leonard para escribir un guión sobre un estadounidense involucrado con la mafia japonesa. Leonard había estado en Japón, devorando películas sobre el tema, y sabía todo acerca de sus rituales de iniciación. Pensaron que sería interesante contar la historia de un occidental que debe someterse a pruebas de honor tan ajenas a su tradición como cortarse los dedos. El guión se llamó *Yakuza,* y en menos de un mes los Schneider se lo vendieron a Warner Brothers por trescientos mil dólares. Sydney Pollack dirigió la película, y luego Schrader alegó que filmó la historia a contrapelo del guión. Decía que él había escrito un relato violento que describía los bajos fondos de Japón y que Pollack lo había convertido en una especie de fábula transcultural y romántica. Para Schrader, lo importante de la historia era mostrar las acciones autodestructivas de un personaje en nombre de una misión que consideraba honorable. Apenas una variante del tema de su guión, *Taxi Driver*.

Con su parte del dinero por la venta de *Yakuza,* Schrader compró una mansión en Brentwood, California, cerca de la casa donde había muerto Marilyn Monroe. Pronto se dio cuenta de que era grande para él y mejor se mudó a un departamento. Antes de vender la mansión, esperó a que sus padres fueran a visitarlo. Le dijo a su hermano que la había comprado para demostrarles que no era un fracasado.

Schrader también gastó buena parte de su dinero en tomar psicoanálisis cinco veces a la semana. No había recaído en los hábitos que casi lo matan, pero vivía en un estado permanente de ansiedad. No podía entrar a elevadores, y menos subir a un avión. Sólo lo tranquilizaba

tener a la mano una pistola calibre 38 y dormir con ella al lado. Si la ansiedad era intensa, se metía el cañón a la boca. La pistola ponía nerviosos a los invitados de su casa enorme, lo mismo que su corona de espinas de latón. Paul se colocaba esta última en la cabeza y la apretaba un poco hasta hacer que las espinas le sacaran un poco de sangre.

Ya instalado de vuelta en Los Ángeles, Schrader retomó el guión que había escrito de un tirón después de su crisis depresiva. En ese entonces sólo había querido hacer una crónica de las andanzas nocturnas de un taxista lleno de rencores. Hacía referencia a sí mismo, pero también a un psicópata llamado Arthur Bremer, que había planeado asesinar a Nixon y sólo consiguió herir al gobernador George Wallace. La policía había recogido sus diarios, y casi de inmediato la editorial Harper los sacó a la luz. Estaban escritos en primera persona y hablaban con detalle de los complejos y frustraciones del asesino fallido. Schrader encontró en ellos a un narrador fascinante. A pesar de su vida mediocre y solitaria, Bremer reflexionaba sobre su lugar en la sociedad y quería documentar sus actos y sus motivaciones: quería ser famoso por haberle disparado a alguien y, también, ser un escritor leído. Schrader estuvo tentado a incluir líneas textuales del diario en el guión, pero lo detuvo la idea de que Bremer, desde la cárcel, decidiera demandarlo.

Además de incorporar más detalles del caso Bremer en su borrador de guión, Schrader tomó elementos de *Pickpocket,* la película de Bresson, y releyó *Memorias del subsuelo* de Dostoievski y *La náusea*, de Sartre. Quería que su protagonista, Travis Bickle, fuera no un simple asesino sino un hombre al que le inquieta que su vida no tuviera sentido. Al no ser un personaje estable o refinado, Travis resolvería su angustia a través de la agresión.

Schrader ponía empeño en el guión, pero no veía claro el futuro de *Taxi Driver*. Logró que los productores Julia y Michael Phillips aseguraran los derechos, pero éstos no

conseguían un estudio que se arriesgara a invertir en él. Llegaron a considerar a Robert Mulligan para dirigirlo y a Jeff Bridges en el papel de Travis, el protagonista. A Paul no le entusiasmaba la idea, pero eso facilitaba el financiamiento de la película.

Estaba casi resignado cuando vio una proyección de *Calles peligrosas*. Quedó impactado y supo que "eso" era lo que quería para su guión. Llevó a los Phillips a ver la película y ellos también supieron que habían encontrado al director ideal. A partir de ese momento ya no consideraron más nombres. La tarea de conseguir el dinero ahora se complicaba más. Aunque Martin Scorsese ya era más reconocido, los inversionistas no lo consideraban un director comercial.

> Jueves 4 de mayo de 1972. Ya de buelta a escribir. Han pasado diez días desde mi última entrada de diario. Y ya desde entonces llevaba una semana de atraso en la escritura de las cosas. Necesitaba alejarme un tiempo. Necesitaba un poco de aire fresco y ejercicio.

Desde que regresé hasta que escribí mi última entrada, estube de luto por mis fracasos y no salí a la calle —de regreso a la misma exacta existencia que tenía hasta hantes del viaje—. Todo estaba IGUAL excepto que ahora tenía menos dinero. Mucho menos.

Tenía que alejarme un rato de mis pensamientos. Fui al zoológico, a la orilla del lago, vi "Naranja mecánica" y durante toda la película pensé en darle a Wallace —fantaseando sobre mí mismo como el Alek de la pantalla hecho realidad— pero sin "mis hermanos" & sin ningún "in and out". Sólo "un poco de la vieja ultraviolencia".

He decidido que Wallace tendrá el honor de —¿cómo podría llamársele?—

Como un novelista que no sabe cómo va a terminar su libro —yo he escrito este diario— ¡qué sorpresa tan chocante

sería si mi personaje interior se roba el clímax y destruye al autor y salva al anti héroe del asesinato!

Puede sonarle emocionante y fasinante a lectores dentro de 100 años —como nos parece hoy la conspirasión de Booth, pero para este hombre es sólo un fracaso más—. Y desde hace unas semanas dejé de tolerar el fracaso.

Como dije antes: Soy Un Hamlet.

Parecería que me habría hecho mejor matar al G-man Hoover. En la muerte, el queda con los presidentes. ¿A quién diablos han enterrado en Alabama por ser grandioso? Seguro no lo van a enterrar junto a los esnobs en Washignton.

¡MIERDA! Ni siquiera voy a ganarme una enterrupsión en Rusia o en Europa cuando se dé la noticia —nunca han oído de Wallace—. Si algo grande estalla en Nam voy a acabar hasta abajo de la 1ª página en América. Los editores van a decir: "¿Wallace muerto? ¿A quién le importa". No va a tener más de tres minutos de noticias en T.V. nacional. No me imagino a nadie obteniendo de las noticias una gran y bibrante erecsión. Ya sabes, una tormenta en un país del que nunca hemos oído mata a 10,000 personas —da igual— pásame la cerveza y qué va a haber hoy en la T.V.

Espero que mi muerte tenga más sentido que mi vida.

[Fragmento del diario de Arthur H. Bremer.]

En 1974, Jodie Foster ya contaba con cuatro películas en su curriculum. El cine, sin embargo, no daba ingresos fijos, y ese año se canceló la serie de televisión en la que había actuado desde hacía cinco años. Brandy necesitaba cubrir los gastos de la familia, por lo que Toni Kelman le consiguió a Jodie apariciones esporádicas en algunos programas. Un proyecto llamó su atención: la versión televisiva de la película *Luna de papel,* protagonizada dos años antes por la joven Tatum O'Neal.

Los productores querían que Jodie interpretara el mismo papel que Tatum. La cadena ABC le ofrecía un sueldo de 425 dólares semanales, el promedio en esos días para niños actores. Jodie no toleraba que la incluyeran en ese rubro. Toni respondió a la propuesta alegando que su clienta no era una “niña actriz” y que no trabajaría por menos de mil dólares a la semana. El costo era desorbitado, pero ABC aceptó. Fue un pacto sin precedentes, y Jodie subió otro peldaño en la escala de poder de Hollywood.

Aprovechando su nuevo ascenso, el verano de ese mismo año, Toni le consiguió a Jodie una cita con uno de los directores más prometedores del momento. Se llamaba Martin Scorsese y era el autor de *Calles peligrosas,* una película que Brandy había ido a ver cuatro veces. Ahora Scorsese se estrenaría como director de Hollywood con una película titulada *Alicia ya no vive aquí*, que tenía entre sus personajes a una niña bravucona, delincuente y un poco alcohólica. Jodie llegó a la audición y entró muy decidida a la oficina del director: le dijo que había leído el guión y que quería el papel. A Scorsese le impactó la seguridad de Forster. Supo que tenía enfrente a una profesional como pocas, dispuesta a arriesgarse a todo y a cumplir con los horarios y las exigencias del trabajo. Sin dudarlo, la contrató.

Tras el rodaje de *Alicia ya no vive aquí,* Martin Scorsese viajó a San Diego con su amigo Brian de Palma. Su plan era visitar a un crítico de cine al que ambos admiraban, y de paso reunirse con el guionista Paul Schrader.

De Palma y Schrader querían hablar a solas sobre un nuevo proyecto, y el día de su cita se escondieron de Scorsese. Cuando éste los encontró casi tres horas después, ya habían acordado trabajar juntos en una película titulada *Obsesión*. Sin embargo, De Palma le dijo a Scorsese que Schrader tenía un guión que quería mostrarle. Le advirtió

que la historia era cruda y que los productores llevaban dos años buscando un estudio que se interesara en ella.

Scorsese leyó el guión de *Taxi Driver* y no tuvo más que decir. Ése era el tipo de cine que, en adelante, quería dirigir.

Jodie Foster pasó el verano de 1974 filmando *Alicia ya no vive aquí* en Arizona. Scorsese quedó impresionado con su trabajo; decía que la disciplina y la honestidad emocional eran cualidades que pocas veces coincidían en un niño. Apenas comenzó a preparar su siguiente película, le ofreció un papel importante: quería que Jodie interpretara a Iris, una niña prostituta que trabaja en Nueva York. Aunque tenía pocas apariciones, su personaje inspiraba los actos *heroicos* del protagonista: un taxista solitario y nocturno, con planes para limpiar la moral de la ciudad.

Brandy leyó el guión y enfureció. Le dijo a la representante de Jodie que de ninguna manera su hija iba a interpretar a la prostituta Iris. La agente esperó unos días. Como lo suponía, Brandy la llamó otra vez para decirle que, al final, sí aceptaba la oferta. Jodie quería el papel y no había nada más que hacer.

Era la primera vez que la niña se oponía a su madre en una decisión de trabajo. Además, hablaba de la actuación con un respeto recién descubierto. A diferencia de otras veces, a Jodie le entusiasmaba la idea de “crear” a Iris y se alegraba de que, esta vez, le pidieran que se convirtiera en alguien muy distinto. Empezó a decir que su objetivo en la vida ya no era ser presidente de Estados Unidos, sino convertirse en una actriz “seria”.

En la entrega del Oscar de 1975, Ellen Burstyn recibió el premio a mejor actriz por *Alicia ya no vive aquí*. No pudo asistir a la ceremonia y Martin Scorsese recibió la estatuilla en nombre de su actriz. Esa misma noche, Robert de Niro recibió un Oscar por su trabajo en la segunda parte de *El padrino*.

A partir de entonces, a De Niro le llovieron ofertas. El primero en contratarlo fue el italiano Bernardo Bertolucci que, gracias al éxito de *El último tango en París,* también atravesaba por un momento de popularidad. Su nuevo proyecto, *1900,* era una autobiografía en clave.

Mientras filmaba con Bertolucci en Roma, el actor recibió el último tratamiento del guión de Schrader. Le había llegado por recomendación de Brian de Palma, el director que le dio su primera oportunidad en el cine. De todas las propuestas que había recibido en los últimos meses, esa seguía siendo la que más le intrigaba.

Gracias a los varios premios Oscar, el grupo de interesados en filmar *Taxi Driver* se convirtió en lo que Hollywood llama "jugadores con poder". Incluso Paul Schrader, tras la venta de su guión *Yakuza,* había entrado a las filas de los guionistas *rentables*. Aunque la historia de Travis Bickle seguía pareciéndoles abominable a los jefes de los estudios, los nombres detrás del proyecto —Scorsese, De Niro, Schrader y los Phillips— sumaban demasiado prestigio como para dejarlos pasar.

La productora Julia Phillips convenció a David Begelman, el presidente de Columbia Pictures, de financiar *Taxi Driver*. Begelman era uno de los varios ejecutivos que había detestado el guión de Paul Schrader, así que no estaba dispuesto a invertir mucho dinero. Mitchell le aseguró que podían hacer que la película costara sólo un millón y medio de dólares. Para tranquilizarlo, le dijo que si Scorsese no estaba a la altura del reto, llamarían a otro de los directores cuyo proyecto estaban produciendo: Steven Spielberg, en plena preproducción de *Encuentros cercanos del tercer tipo,*

podría tomar la estafeta. Mitchell reunió a Scorsese, Schrader y De Niro, y les hizo saber que ya había conseguido el dinero. Según las cantidades que habían pactado en un principio, el director recibiría sesenta y cinco mil dólares; el guionista, treinta mil; y el actor treinta y cinco mil por interpretar a Travis Bickle. En ese momento le ofrecían a De Niro cinco veces la cantidad de lo que ganaría en *Taxi Driver* por aparecer en una película del director Richard Attenborough. Los Mitchell, Scorsese y Schrader sabían que si De Niro exigía más dinero o abandonaba el proyecto la película simplemente no se filmaría. El actor no pestañeó. Respetó el acuerdo económico que había hecho con sus compañeros sin reproches o algún tipo de presión. Decía que *Taxi Driver* "sería importante dentro de cincuenta años" y que era necesario filmarla.

Mientras la producción preparaba los últimos detalles, Schrader retocaba el guión. La crítica Pauline Kael, con quien ya había limado asperezas, le decía que Robert de Niro sería capaz de sostener todo el peso de la película. Schrader la ignoró: tenía con De Niro largas conversaciones sobre el significado de la historia, y en una de ellas el actor le dijo que alguna vez había querido escribir algo sobre un tipo que recorre Nueva York con una pistola. Schrader le explicó que la pistola que se imaginaba era un símbolo inconsciente de su talento. Le dijo que, seguramente, en algún momento de su vida se había sentido avergonzado de ser tan talentoso y de no saber cómo demostrarlo. "En el fondo sabías que si alguna vez tenías la oportunidad de sacarlo y dispararlo —le dijo—, la gente se daría cuenta de lo importante que eras, y serías reconocido."

Schrader también afinó el personaje de Iris. Una noche, en Nueva York, conoció a una mujer en un bar y la llevó a su cuarto de hotel. Ahí se dio cuenta de que era una prostituta menor de edad, y *junkie*. En ese instante le mandó a Scorsese una nota que decía: "Iris está en mi cuarto.

Desayunamos a las nueve. ¿Nos harías el honor de acompañarnos?”

Los rumores de que Jodie Foster interpretaría a una niña prostituta no tardaron en recorrer Hollywood. Las autoridades del gobierno a cargo de proteger a los menores ordenaron que se hiciera un perfil psicológico de la niña antes de permitirle aceptar el papel. Si algo irritaba a Jodie era que se le creyera incapaz de decidir por sí misma. A los reparos de su madre ahora se sumaban los reclamos de otros adultos que alegaban que era una niña inocente, víctima de explotadores y de gente sin escrúpulos. Como nunca antes en su carrera, Jodie se propuso demostrar que estaba preparada para interpretar un papel. Una trabajadora social la sometió a una entrevista larga; la niña debía decir qué cosas disfrutaba hacer, a qué jugaba con sus amigos y nombrar algunas de sus películas favoritas. Consciente de lo que decía, Jodie mencionó la biografía de Lenny Bruce (uno de los comediantes más procaces de Hollywood); *La noche americana,* de François Truffaut (sobre la vida en los rodajes, con todo y sexo y amoríos) y la película *Cinderella Liberty* (el romance entre un marinero y una prostituta con un hijo negro).

El estudio optó por pagarle a un abogado que despejara los obstáculos impuestos a su joven actriz. Jodie fue contratada, pero el gobierno impuso al estudio que uno de sus representantes estuviera presente en la filmación de las escenas en las que Jodie interactuaba con Robert de Niro.

Todo estaba listo para empezar a filmar.

Se conoce como asesino de masas (o asesino *múltiple*) a aquel que ejecuta sus crímenes en un lapso menor a veinticuatro horas, en un mismo lugar, y mata a un mínimo de cuatro personas. Esto lo distingue de los asesinos en serie —que dejan pasar periodos largos entre un crimen y otro— y

de los asesinos itinerantes —que actúan en intervalos cortos, pero en distintos lugares—. Por otro lado, los asesinos de masas suelen matar a desconocidos, mientras que aquellos que matan a una sola persona suelen tener algún tipo de relación con sus víctimas.

El fenómeno de aniquilar a extraños sin una razón aparente es casi desconocido en las sociedades primitivas. Fue hasta que surgieron las sociedades modernas e industrializadas que el asesinato múltiple “recreativo” llegó a conformar una rama de la criminología.

Con todo, los asesinos múltiples son escasos en proporción al resto de los criminales. Además, despiertan menos interés entre sociólogos y psicólogos que, por ejemplo, los asesinos seriales. Una de las razones es que, después de cometido el crimen, los asesinos múltiples no intentan esconderse —muchos se entregan a la policía o, incluso, se suicidan en la escena del crimen—. Esto hace creer a los especialistas que su comportamiento es impredecible y no sigue patrones, y que por lo tanto no es posible estudiar su perfil.

Uno de los pocos estudios exhaustivos del tema es el libro *Hunting Humans,* del antropólogo Elliot Leyton. Después de repasar la escasa bibliografía que existe, Leyton rescata una conclusión a la que han llegado casi todos los autores —incluido él—. El asesino múltiple, dice, no es un simple enfermo mental. No, por lo menos, uno que muestre los síntomas clínicos en que se basa la psiquiatría para diagnosticar a un psicópata: no padecen de alucinaciones o de algún tipo de esquizofrenia y no muestran desórdenes de pensamiento o una lógica defectuosa. A diferencia de un enfermo mental declarado, los asesinos de masas no confunden causas con efectos de lo que pasa a su alrededor. Por el contrario, agrega Leyton, los asesinos múltiples son una especie de manifestación extrema —pero natural— de los temas centrales de su cultura: la ambición, el fracaso y la violencia “viril” vengadora.

Los casos de asesinato múltiple que Leyton presenta en *Hunting Humans* demuestran que estos homicidas no son rebeldes sociales ni apuestan por la revolución o la anarquía. Aunque algunas veces dicen defender ciertos ideales políticos, su argumento revela ser nada más que una justificación. Al contrario, suelen ser ciudadanos conservadores que se sienten excluidos de un grupo al que anhelan pertenecer: individuos que se identifican con el orden establecido y que no toleran que se les niegue ocupar el lugar que ellos consideran merecer dentro de ese orden. En cada caso descrito en *Hunting Humans* se observa cómo, antes de matar, el asesino tiene una crisis interna en el momento en que se da cuenta de que no puede convertirse en eso que tanto desea. Los detonadores son muy variados, pero muchos de los criminales que han sido capturados han dicho que decidieron matar después de que alguien o algo puso en duda su hombría. Puede ser a través de un simple comentario o una anécdota que sólo ellos registran, y a partir del cual empiezan a acumular un rencor vengativo. Sus actos siguen siendo tranquilos y cotidianos, pero ya forman parte de un plan.

Si en cada época hay una constante en el perfil de los asesinos múltiples es el hecho de que exterminan no a los más poderosos sino a los que están en un estrato inferior. A aquellos que, en su idea del mundo, les roban oportunidades para brillar en la sociedad. Lejos de estar desconectados de la realidad, concluye Leyton, estos criminales son un reflejo de las tensiones de su cultura. Lo mismo una criatura que una creación de su tiempo.

Considerando que Estados Unidos es el país de la competencia feroz, no sorprende que el porcentaje más alto en el mundo de asesinos múltiples se concentre en ese país. Más que ninguna otra, la sociedad estadounidense ha colocado el estatus social en la cima de sus valores. El ejercicio de la violencia y un tipo de individualismo basado en el pisoteo al otro son temas favoritos de su cultura

popular. El valor puesto en *destacar,* la inversión en uno mismo y la acumulación de poder son vistos como cualidades, y su puesta en práctica, como la única forma de alcanzar un lugar respetable. Son conductas que, además, se asocian con la virilidad. El hombre que no las ejerce—o no tiene forma de hacerlo— se ve a sí mismo despojado incluso de su identidad sexual.

A mediados del siglo xx comenzó a darse un desfase entre aspiraciones colectivas y posibilidades reales de crecimiento individual. Después de la Segunda Guerra Mundial, todas las sociedades de los países vencedores podían considerarse prósperas y privilegiadas. La abundancia de empleos hizo que una mayoría de la población tuviera acceso a los nuevos lujos, y la noción del "sueño americano" difundió las ventajas de la movilidad social. Se decía que todo aquel que llegara a ese país y se integrara con voluntad y entusiasmo podía subir los peldaños de la escalera social. Cuando a finales de los años sesenta todas estas oportunidades comenzaron a escasear, las filas de los "perdedores" engrosaron como no se había visto antes. Jóvenes con ambiciones, pero sin mucho talento o sin las relaciones adecuadas comenzaron a verse a sí mismos muy distintos del modelo de hombre exitoso propuesto por la publicidad. Aquellos que "sí la hacían" se reconocían por ser famosos, estar rodeados de mujeres guapas y gastar el dinero de forma ostentosa.

Por si esto no bastara, los años setenta trajeron consigo la ola feminista en su fase más agresiva. A la presión por sobresalir a la que estaban sometidos los hombres, se sumó la protesta de mujeres que reclamaban derechos y usaban cualquier tribuna para denunciar la opresión patriarcal. Desprovisto de una ventaja más —la posesión de las mujeres y el estatus que se asocia con él— el hombre común y corriente empezó a preguntarse en qué consistía —y cómo demostrar— su masculinidad.

Al tiempo que crecía la brecha entre "los que la hacían" y los que no, sucedió algo sin precedentes en la historia de los

medios. La Guerra de Vietnam fue transmitida por televisión y escenas reales de derramamiento de sangre fueron vistas por ciudadanos comunes desde sus propias salas. El cine de Hollywood, a través del *western,* había hecho del combate y la muerte no sólo algo entretenido sino un símbolo de identidad cultural. Otros géneros, como el de los justicieros que se enfrentan a un sistema legal corrupto, hicieron de la venganza un valor y lanzaron el mensaje de que en nombre de “lo correcto” todo estaba permitido. Con todo, el filtro de la ficción había servido hasta ese momento para mantener a esos personajes en el ámbito del mito. Ahora que la violencia se mostraba como algo real —y honorable, y patriota—fue percibida como legítima y *justa*. Este coctel de mensajes fue asimilado por aquellos en las capas más bajas de la economía, pero lo suficientemente ambiciosos como para querer encarnar los valores de su cultura. De los años setenta hasta hoy, una proporción alta de asesinos que matan a varios o sin razón aparente corresponden al perfil del *desposeído* social. Son hombres casi siempre blancos, con un nivel de educación bajo, que sin tener grandes atributos físicos o intelectuales creen que representan lo mejor de su país.

Después de un camino largo y frustrante, *Taxi Driver* se filmó en las calles de Nueva York en el verano de 1975. El clima era sofocante. El asfalto de las calles se volvía pegajoso y la humedad en el ambiente hacía que el *crew* de rodaje entendiera la sensación de claustrofobia con la que vivía Travis, el protagonista. Otros factores ayudaban a crear de forma natural la atmósfera de la película: la baja en la economía del país causaba estragos en la infraestructura de la ciudad, el desempleo se notaba en el ánimo de la gente, y economías subterráneas como la prostitución y la venta de drogas habían salido a la superficie.

Durante la secuencia inicial de créditos, los ojos de Travis Bickle aparecen reflejados en el espejo retrovisor de su taxi. Se mueven de un lado al otro, más con la intención de buscar algo que de sólo conducir un auto. Son ojos de vigilante, casi independientes de un rostro. No muy distintos de los que dibujó Martin Scorsese de niño en la pared de su habitación.

La historia inicia cuando Travis llega a una central de taxis para solicitar empleo. El jefe de personal le pregunta si ya cuenta con licencia de taxista. Éste le dice que sí. Como era el caso con cualquier personaje creado por Robert de Niro, la respuesta de Travis se sustentaba en la realidad. Antes de empezar el rodaje el actor se convirtió en un taxista en Nueva York. Algunos pasajeros lo reconocían de *El padrino II* y, pasmados, verificaban su nombre en la licencia que tenía a la vista.

Aunque no se convirtió en uno, De Niro también se acercó a la vida de un soldado. Cuando aún estaba en Italia trabajando con Bertolucci, pasaba sus días libres en una base del ejército de Estados Unidos. Observó cómo un militar debía cargar un arma, cómo se desplazaba y qué gestos hacía. Ya de vuelta en Nueva York tomó lecciones de tiro. Para caracterizar a su personaje, De Niro le pidió a Paul Schrader que le prestara su ropa: jeans, una camisa de cuadros, botas vaqueras y una chamarra de militar.

Callado y desconfiado, Travis evoca la figura del veterano de guerra que Schrader describió en el ensayo *Notas sobre cine negro,* escrito dos años antes que el guión de *Taxi Driver*. Es decir, alguien que regresa de la guerra (en el caso de Estados Unidos, casi cualquier guerra) para encontrarse con una sociedad “por la que vale menos la pena pelear”. Travis no explica estas cosas. El público sólo es testigo de sus andares solitarios, de sus noches de insominio dentro de cines porno, y de la escritura de un diario en el que vierte su odio a *junkies,* prostitutas y otros delincuentes: “Todos son como animales que salen durante la noche”, anota.

Lo poco que se sabe del pasado de Travis es gracias a lo que responde en su entrevista de trabajo. Ahí dice que tiene veintiséis años y que fue liberado del ejército con honores. Cuando se le pregunta sobre su educación, contesta solamente: “Algo, aquí y allá”. Lo dice como si no importara, aunque De Niro acompaña la frase con una mueca defensiva que volverá a asomarse en su rostro a lo largo de la película, cada vez que Travis siente que debe estar a la altura de la situación.

La monotonía de su vida se interrumpe el día que descubre a Betsy: una rubia guapa y segura de sí misma que parece flotar por encima de la multitud. El guión de Schrader describe a Besty como “parte de la juventud privilegiada de Estados Unidos: sana, llena de energía, atractiva y refinada”. Pronto queda claro que no es un personaje al que el guionista le tenga aprecio. No sólo es una chica linda, continúa la descripción, sino que tiene una sensibilidad especial para detectar en los hombres atributos muy específicos. “En otras palabras —escribe Schrader—, Betsy es una coge-celebridades de primer orden.”

El personaje era interpretado por la actriz Cybill Shepherd. Scorsese entrevistó a casi todas las actrices rubias de Nueva York y Los Ángeles, y ninguna lo convencía. Julia Mitchell apostaba por Farrah Fawcet: opinaba que sus rasgos delicados, su perfil aguileño, su deslumbrante sonrisa y su cuerpo espigado expresaban muy bien el refinamiento de Betsy. Scorsese, sin embargo, quiso que Cybill Shepherd hiciera una audición. A todos les parecía mala idea. Phillips aseguraba que la única razón por la que Scorsese la había considerado era por su trasero amplio.

Antes de saber que, en efecto, Shepherd interpretaría el rol, Schrader y Scorsese ya se referían a Betsy como “el personaje tipo Cybill Shepherd”. Por su parte, Robert de Niro no tenía empacho en dejar claro a qué colegas respetaba —y a quiénes veía por debajo de su nivel—. A Jodie Foster la trató con cariño desde el día en que la conoció: se empeñó

en ensayar con ella las escenas en las que aparecían juntos, sólo para hacerla sentir más cómoda y relajada. Aunque casi le doblaba la edad, la trataba como a toda una actriz. A Cybill Shepherd, en cambio, le demostró un desprecio absoluto. Se refería a ella como “la princesa” y se burlaba a sus espaldas. Decían los técnicos que si con Foster tenía todo tipo de consideraciones, a Shepherd la trataba como “caca de perro”.

Aunque Schrader no copió frases textuales del diario de Arthur Bremer, el punto de vista de la narración es el de un hombre que, como aquel, lleva un registro escrito de su miseria. El monólogo en *off* de Travis Bickle en las escenas de sus recorridos por la zona roja de Times Square es la misma voz reflexiva que luego continúa en las entradas de su diario. Cuando Travis, por fin, invita a salir a Betsy, elige llevarla a uno de sus lugares favoritos: un cine porno. Ella, ofendida, decide no volver a verlo. En el guión, Schrader culpa a Betsy por no haberse negado a tiempo a entrar a la película. “Como todas las mujeres —no importa qué tan inteligentes—, ha sido educada para no contrariar a su cita”, comenta el guionista. Travis va más al grano y simplemente anota en su diario: “Me doy cuenta de que es igual al resto: fría y distante”. Mucha gente es así —concluye el personaje — pero las mujeres “son como un sindicato”.

De Niro y Scorsese averiguaron que en Vietnam los miembros de las Fuerzas Especiales del ejército se hacían *mohawks* en la víspera de una misión peligrosa. Era una forma de entrar en ánimo guerrero y de avisar a los demás que era mejor que los dejaran solos porque estaban preparándose para matar. De Niro se hizo el *mohawk,* perdió peso y definió sus músculos: su apariencia cambió de simple y retraído a extraño y peligroso. El encargado del maquillaje, Dick Smith, ya había trabajado con él en *El padrino II*, y otra

vez padeció la obsesión del actor por detalles que a otros les parecían insignificantes. De Niro analizaba cada sombra o línea que el maquillista le trazaba en la cara. Si no lo convencía del todo, hacía que se la borraran y la trazaran de nuevo. Esto, una y otra vez.

El guión incluía escenas que ponían muy nerviosos a los vigilantes de Jodie Foster. Por ejemplo, una en la que Iris quiere convencer a Travis de que tengan relaciones sexuales y le baja el zíper de la bragueta. La trabajadora social no permitió que fuera Jodie quien llevara a cabo la acción. La escena se filmó usando como doble a su hermana Cindy pero no fue incluida en el corte final.

Esos mismos guardianes no pusieron reparos en que Jodie rodara la escena en la que Travis la “rescata” de su padrote Sport (Harvey Keitel). Tras descargar una ráfaga de balas contra todos los que se encuentra a su paso, Travis lleva en brazos a Iris a través de un pasillo encharcado con sangre, en el que yacen los cuerpos heridos y con partes mutiladas. Según Jodie, lo único que le molestó de la filmación de la escena fue el olor penetrante y dulzón del líquido que se usó para fingir la sangre.

Ya que la televisión transmitía escenas de la Guerra de Vietnam y de las protestas antibélicas y a favor de los derechos civiles, muchos directores de cine se animaron a incluir más violencia en sus películas, alegando que era una obligación moral mostrar la brutalidad de la cultura estadounidense. Encima de eso, el órgano autocensor de Hollywood, la Motion Pictures Asociation of America, había modificado su código de clasificaciones desde 1966 y en 1968. Con tal de que se impusieran restricciones de edad en el público, el cine tenía permiso para mostrar más violencia.

Otra consecuencia de la guerra televisada fue que la posesión de armas pasó de ser un derecho constitucional a algo socialmente aceptado. En *Taxi Driver*, el actor que interpreta al traficante de armas era un amigo de Sandy Weintraub, todavía esposa de Scorsese. El hombre, llamado

Steven Prince, tenía un perfil no muy distinto al de Andy, su personaje. Era un heroinómano que también poseía armas y que acabó convirtiéndose en una especie de guardaespaldas del director.

El propio Scorsese aparece en la película hablando de lo que una Magnum calibre 44 “es capaz de hacerle al coño de una mujer”. Hace el papel de un pasajero de Travis, que le pide que estacione su taxi frente al edificio donde su esposa se ha reunido con un amante. El actor que interpretaría al pasajero se reportó enfermo el día del rodaje, y Scorsese, entusiasmado, tomó su lugar.

La única nota al pie en el guión de *Taxi Driver* está en la página en que se describe la cacería humana de Travis. En ella, Schrader aclara que ése es el momento hacia el cual el guión se ha encaminado a lo largo de sus ochenta y cinco páginas, y al que Travis se ha dirigido toda su vida. “Es la liberación de toda la presión acumulada”, escribe.

En ese punto del rodaje, otras presiones se habían acumulado en el plano real. Desde un principio, Schrader y Scorsese tenían ideas distintas sobre cómo debía interpretarse la historia. Cuanto más avanzaba el rodaje, más tensa se volvía su relación. Schrader envidiaba la atención que recibía Scorsese sólo por ser director; lo acusaba de traicionar su visión y decía que se veía a sí mismo “como una entidad importante” y que tomaba las críticas “como un niño toma una nalgada”. Scorsese, a su vez, evitaba las discusiones y no era directo en sus reclamos a Schrader. “Por eso sus películas son tan confrontativas”, —decía el guionista—. “Porque ahí deja salir lo que retiene todos los días.” Scorsese se defendía alegando que, si se descuidaba, el estudio transformaría su película en una historia de amor. Si se había convertido en alguien “muy desagradable”, alegaba, era por una razón: tenía que defender su proyecto, aun si eso significaba pelearse con todo “y con todos”.

En medio del pleito sobre cuál de los dos, Schrader o Scorsese, entendía mejor el infierno interior de Travis, De Niro aportó el monólogo más recordado de la película. Cuando, solo en su departamento, Travis ensaya el momento de enfrentar a su enemigo, se mira al espejo para comprobar que las armas estén bien ocultas y que puede desenfundarlas en una fracción de segundo. Satisfecho con su velocidad de reacción, Travis se le queda viendo al hombre que también lo observa al otro lado del espejo. “¿Me estás hablando a mí?”, le pregunta.

A Scorsese le gustó la frase, pero le parecía que había mucho ruido interfiriendo con la grabación del audio. Para no correr riesgos, le pidió al actor que repitiera la misma pregunta una y otra vez. De Niro siguió la instrucción, sin dejar de “dialogar” consigo mismo. Por primera vez en la película, la psicosis de Travis es evidente para el espectador. De Niro rescató la frase de una de sus rutinas de comediante, de los años en los que se presentaba en cualquier teatro o restorán. Schrader reconocía que era lo único que él no había escrito y, en su opinión, lo mejor.

El rodaje concluyó sin grandes alteraciones al proyecto original. Si hubo cambios o ajustes fueron acordados entre guionista y director. El estudio no interfirió, a sabiendas de que era una historia que había tardado en filmarse justo porque sus creadores no aceptaban sugerencias de nadie. Con sus rollos bajo el brazo, Scorsese se encerró en el cuarto de edición. A partir de ese momento sobreviviría a base de Quaaludes mezclados con Dom Pérignon.

Taxi Driver se estrenó en Nueva York el 8 de febrero de 1976. Ninguno de los involucrados esperaba que fuera un hit comercial. Para su sorpresa, desde el primer fin de semana se agotaron todas las entradas y acabó recaudando doce y

medio millones de dólares —casi diez veces el costo de su producción—.

Más inesperado que su éxito en taquilla fue el porqué de su popularidad. Al público le entusiasmaba la transformación de Travis Bickle de taxista resentido en máquina de matar. Cuando antes de la masacre ya empezaba a practicar su papel de justiciero de las calles de Nueva York —por ejemplo, apuntándole su pistola a un asaltante negro— la gente en las butacas le gritaba: "¡Mátalo!" En las filas para entrar al cine era común ver a clones de Travis: hombres vestidos con la chamarra militar, sus lentes negros tipo aviador y el inconfundible *mohawk*.

A Martin le desconcertaba que el público se identificara con Travis. En entrevistas, decía que *Taxi Driver* era una fábula aleccionadora: "No para los psicópatas —decía—, porque a ésos no se les puede aleccionar, sino para la sociedad que los produce, los aísla y los ignora hasta que algo sucede —y entonces ya es demasiado tarde"—.

La película no fue acogida por la izquierda ni por el Hollywood *mainstream*. Desde la típica confusión entre la postura del personaje y la postura de los creadores, a los liberales les parecía que la película lanzaba un mensaje racista, intolerante y fascista. A los conservadores, en cambio, les incomodaba el retrato de un macho y patriotero frustrado, que alguna vez fue popular en el cine pero ya sin lugar en la nueva realidad del país. De alguna manera, Travis era un *cowboy* venido a menos no muy distinto al interpretado por John Wayne en *Los buscadores*: una de las películas favoritas de Scorsese.

Mientras la prensa más amarilla hablaba de la sangre y el *gore* de la película, la crítica especializada descifró claves más refinadas. Al día siguiente del estreno, Pauline Kael publicó en *The New Yorker* una nota en la que hablaba del resentimiento del estadounidense de bajos fondos y, más importante, del ascetismo de un personaje que odia Nueva York con "furia bíblica". A pesar de haber dudado de la

capacidad de De Niro para representar a Travis, ahora lo elogiaba por mostrar a un hombre tenso y peligroso “por acumulación”. Vincent Canby, de *The New York Times,* fue menos elogioso con el argumento, pero afirmaba que Travis Bickle era fascinante de principio a fin, “probablemente por ser algo más que un personaje verificablemente loco”. Y porque era, apuntaba, una creación conjunta de guionista, director y actor.

Martin Scorsese definía a Travis Bickle como “un comando de Cristo”: un tipo cuya visión mesiánica es llevada demasiado lejos, y cree que para salvar al hombre es necesario matarlo. Decía que su personaje tenía un tipo de obsesión “muy religiosa”: la manía de tomar baños, de beber brandy de durazno, de llevar ritualmente un diario y de tener una imagen idealizada de la mujer.

Schrader también aceptaba que el fanatismo de Travis tenía que ver con su propia historia. Decía que una de las virtudes de la película era que Scorsese había tomado un guión ascético y “esencialmente protestante” para luego dirigir una película católica: de colores saturados y texturas superpuestas, cargada de símbolos y de alusiones a ritos.

Tras interpretar a la prostituta Iris, Jodie hablaba con orgullo de su trabajo. Decía que se había esforzado mucho en pulir y perfeccionar su personaje. Era el papel, afirmaba, que le había hecho darse cuenta de que la actuación era un arte y no solamente un *hobby*.

Antes que de que *Taxi Driver* llegara a las salas de cine, Foster siguió trabajando en una película tras otra. Su trabajo en *Bugsy Malone,* en el papel de una niña que actúa el rol de mujer adulta, fue especialmente reconocido por la crítica. Cuando por fin se estrenó la cinta de Martin Scorsese, Jodie fue contratada para actuar en *The Little Girl Who Lives Down the Lane* en el rol de una asesina que entierra a sus víctimas

en el sótano de una casa. Los productores de la película querían que la actriz mostrara la misma sexualidad adolescente que emanaba de Iris, pero su acercamiento al asunto era mucho más burdo que el de Schrader y Scorsese: querían que Jodie usara un escote bajo y que enseñara más carne. Foster se negó, rompió en llanto y abandonó el set. El productor insistió, y otra vez la hermana de Jodie, Connie, fue su doble de cuerpo.

Con quince años de edad y once películas detrás, Jodie Foster se encontraba en el mejor punto de su carrera. La industria del cine, sin embargo, no sabía qué hacer con ella ahora que había dejado de ser una niña pícara y se había convertido en una adolescente que inspiraba fantasías sexuales. Scorsese había aprovechado ese nuevo atributo de Jodie, pero el eje de *Taxi Driver* no era la sexualidad de la niña. Los nuevos guiones que le ofrecían a la actriz se dividían en dos grandes grupos: los que, sin pudor ni sofisticación, querían mostrarla como una lolita, y los proyectos tipo Disney, infantiles y sosos. Ni unos ni otros interesaban. En los tres años que siguieron al estreno de *Taxi Driver* Jodie aprovechó ese bache en su carrera para dedicarse sólo a estudiar.

En 1980, Foster se graduó de la preparatoria con todo tipo de honores. Hizo exámenes de admisión en las universidades más prestigiadas, y todas le respondieron con cartas de aceptación. Harvard, Yale, Princeton, Columbia, Berkeley y Stanford querían tenerla como alumna. En el mismo año de su graduación, Jodie regresó al cine con una película titulada *Carny*. Se interesó en el guión y, sobre todo, en el personaje que le ofrecían: una jovencita que huye de su casa y se enreda en un triángulo amoroso con dos tipos sin futuro. Algunas escenas de *Carny* se filmaron en un circo en Savannah, Georgia. Docenas de enanos, mujeres barbudas, hombres gigantes y otros *freaks* fueron empleados como extras. De día paseaban por el set y en las noches dormían en tráileres contratados por la producción.

Entre estos seres raros había uno disfrazado de personaje de carnaval. Todos creían que era uno de los extras, hasta que alguien descubrió que llevaba un arma bajo el disfraz. Fue arrestado por la policía de Savannah, pero los cargos imputados no eran suficientes para encarcelarlo. Ni el roce con la policía ni el maltrato de los guardias bastaron para alejarlo: seguía rondando a los actores y durmiendo entre los demás extras. Su único objetivo era espiar a Jodie Foster.

La actriz llevaba meses recibiendo cartas de amor firmadas por un admirador claramente desequilibrado. En ellas, éste le decía que planeaba hacerla su esposa, y que más le valía no desairarlo. Si lo hacía, aclaraba, iba a matar a alguien —posiblemente a ella—. Cada vez que una de estas cartas llegaba a la casa de los Foster, Brandy, la madre de Jodie, las mandaba al FBI. Les pedía que las investigaran y que tomaran medidas serias, pero ellos le contestaban que, a menos de que el hombre cometiera algún delito, no había nada que hacer.

El hombre disfrazado de *freak* que rondaba a Jodie en el circo resultó llamarse John Hinckley. Era el mismo que, con letra inestable, una y otra vez firmaba las cartas de amor. Como era típico en Jodie, ni el episodio en el circo ni el montón de cartas extrañas la preocuparon al punto de hacerla cambiar de planes. Apenas terminó el rodaje de *Carny,* decidió inscribirse en la Universidad de Yale. Se registró como Alicia Foster y le pidió a la planta de maestros que, en adelante, la llamaran así. También solicitó que el número de su dormitorio y su teléfono en el campus no fueran publicados en el directorio de alumnos.

Una de las cosas que más le atraían a Jodie de su nueva vida en Yale era probar el mundo del anonimato. Los alumnos sabían quién era, pero no la trataban como a una estrella de cine. Ella se esforzaba por ser sociable y se integraba a las actividades que la hicieran sentirse aceptada por la comunidad; quería hacer cosas que no había intentado jamás. Aun así, cedió a la tentación de actuar en una

producción de teatro de la universidad. Se trataba de la puesta en escena de la obra *Getting Out,* que el año anterior había sido un éxito *off*-Broadway. La novedad para la actriz era que nunca había actuado en teatro. Lo no tan novedoso era el tipo de papel: Jodie/Alicia Foster interpretaba a una ex prostituta.

A pesar de que había pedido que su número de cuarto y sus datos se mantuvieran en secreto, al poco tiempo de ingresar a Yale recibió una llamada. “Soy la persona que te ha estado mandando cartas”, dijo la voz al otro lado del teléfono. John Hinckley, el hombre que la acosaba con cartas de amor torcidas y que la había seguido hasta la locación en Georgia, había conseguido su número. Jodie procuraba ignorarlo pero Hinckley insistía. Casi siempre mantenían conversaciones breves en las que ella, enojada, le ordenaba que no volviera a llamarla. Él le pedía una cita, asegurándole que no era un tipo peligroso. Llegó el día en que, fastidiada, le colgó a media conversación. Aunque Hinckley siguió llamando, ella decidió no volver a hablar con él.

Más allá de episodios como éstos, Foster había logrado sentirse “como los demás”. No siempre le resultaba fácil. Ya había cumplido un primer año en Yale y aun así se sorprendía a sí misma queriendo agradar a todos y diciendo lo que los demás esperaban oír de ella. Su reto más difícil seguía siendo mostrarse relajada y sin grandes preocupaciones.

Una mañana de marzo de 1981, Foster interpretaba su rol de universitaria común. Caminaba junto a una amiga por los jardines del campus, cuando oyó que una voz les gritaba: “¿Ya oyeron? ¡Le dispararon a Reagan!” Jodie siguió caminando con paso tranquilo hacia su dormitorio. Antes de que metiera la llave en la cerradura, su compañera de cuarto abrió la puerta. “John Hinckley”, le dijo agitada. “¿Qué con él?”, preguntó Jodie, entre extrañada y molesta por volver a oír ese nombre. “¿Otra vez me escribió?” “Lo oí en el radio”,

—respondió la amiga—. “Fue él quien le disparó al presidente.”

El intento que hizo John Hinckley de asesinar a Ronald Reagan a su salida de un hotel de Washington quedó registrado en video. Sus abogados no podrían alegar que no había disparado, pero sí podían evitarle la cárcel. Para ello debían convencer al jurado de que Hinckley padecía una enfermedad mental. Alegarían que su familia y la sociedad habían agravado sus síntomas al negarle todo tipo de apoyo. Por sentirse tan vulnerable, dirían, Hinckley se obsesionó con una película que le enseñaba cómo podía compensar sus carencias: la cinta *Taxi Driver,* de Martin Scorsese.

Era cierto que en los años previos al atentado Hinckley había visto *Taxi Driver* por lo menos quince veces. No sólo eso, sino que adoptó los hábitos de Travis Bickle, el personaje interpretado por Robert de Niro: usaba el mismo tipo de botas y chamarra militar, bebía brandy de durazno y empezó a llevar un diario. Incluso creó la figura de una novia imaginaria llamada Lynn Collins que tenía los mismos atributos de Betsy, la chica guapa y superficial interpretada por Cybill Shepherd. Durante esos años Hinckley le escribió a su madre cartas en las que le hablaba de su relación con Lynn. Más importante, Hinckley se había empeñado en establecer contacto con la actriz Jodie Foster, que en la película interpretaba a una niña prostituta. En la película, Travis Bickle se propone “salvar” a Iris; en una de las cartas que Hinckley le envió a la actriz se leía: “Jodie Foster, amor, sólo espera. Muy pronto te voy a rescatar. Por favor coopera. J. H. W.”

Los psiquiatras de la parte acusadora sostenían que nada de esto indicaba que Hinckley tuviera una enfermedad mental tan seria que le impidiera darse cuenta de lo nocivo de sus actos. Opinaban que aunque Hinckley padecía desórdenes de personalidad —ausencia de reacciones emocionales normales, depresión, incapacidad para establecer vínculos sociales— eso no lo convertía en un

sicópata. Esta perspectiva hacía eco de lo que especialistas como Elliot Leyton habían concluido sobre los asesinos de masas: que son individuos totalmente conscientes de sus actos. Según los especialistas de la parte acusadora, Hinckley no había sido "invadido" por la personalidad de Travis Bickle (como alegaban sus abogados). Simplemente había decidido imitarla, "como el *fan* de una estrella de rock elige usar su misma ropa o sus lentes de sol".

El juicio concluyó con una proyección de *Taxi Driver*. Hinckley vio la película absorto, como si fuera la primera vez. Sólo quitó los ojos de la pantalla cuando Betsy rechaza definitivamente a Travis, y cuando la prostituta Iris abraza a su padrote. Probablemente los "desafíos a la virilidad" que operan como detonadores en la mayoría de los asesinatos múltiples.

Después de deliberar tres días el jurado decidió que John Hinckley era "no culpable por razones de demencia". La indignación que causó el veredicto provocó que se modificaran las leyes. Desde 1984, la reforma a la Ley de la Defensa por Insania hace que sea más difícil conseguir una resolución de este tipo.

Según le dijo a uno de los psiquiatras, Hinckley se sentía contento por haber conseguido lo que se había propuesto. "Lo hice por ella —le dijo—. "La película aún no termina."

El personaje de Travis Bickle parecía ser el prototipo del ciudadano *basura* que proliferó en Estados Unidos en el último cuarto del siglo XX. Nacido en un país que aplaude a los ganadores, en una época especialmente opulenta, el taxista solitario que busca reconocimiento fue el arquetipo en el que se reconocieron varios —hasta el día de hoy—.

Con todo, *Taxi Driver* no nació como un ensayo de sociología. Fue la autobiografía en clave de los hombres que le dieron forma. El frágil niño Scorsese, el disciplinado joven

Schrader y el solitario hijo único del matrimonio De Niro cultivaron la mirada del que “no pertenece”. Los primeros, atormentados por sus religiones, buscaron rutas paganas hacia la salvación. El tercero se convirtió en una máquina de camuflaje: nadie como él para encarnar a un personaje que va de ser insignificante al centro de la atención.

En su momento Travis Bickle incomodó a unos y a otros. A algunos más les pareció heroico —y eso también fue un problema—. Scorsese, De Niro y Schrader defendieron a su personaje. No hablaron de sus motivaciones políticas ni ofrecieron teorías sociales para justificar sus acciones. Decían simplemente que el hecho de estar en el mundo sintiendo que uno no pertenece derivaba en la necesidad de *arreglar* lo que está mal en él. “Toda mi vida he estado solo”, —escribe Travis en su diario—. “Soy el hombre solitario de Dios.”

En defensa del mediocre

“Su chico es diferente, señora. Tiene un IQ de 75.” El director de la escuela primaria le explica a una mujer de mirada perseverante por qué su hijo no puede ser alumno de esa escuela. “Supongo que todos los somos”, contesta ella, sin perder la compostura. Exasperado, el hombre se levanta de la silla y le lleva una gráfica a la mujer. Es una hoja de papel dividida en tres partes: la que abarca el coeficiente intelectual de los niños “normales”, la de los niños “superiores”, y la de aquellos por debajo de un IQ aceptable. Con la punta de un lápiz, el director señala el punto exacto en el cual se ubica el niño: por debajo de la línea de la inteligencia normal. “El Estado exige un mínimo de 80 puntos de IQ para que los niños sean aceptados en la escuela”, —le explica—. “Su hijo tendrá que estudiar en una primaria de educación especial —y ahí va a estar muy bien.” La madre respinga. “A fin de cuentas —dice—, ¿qué quiere decir ‘normal’? Puede ser que sea un poquito lento, pero mi hijo va a tener las mismas oportunidades que todos.” Afuera de la dirección, sentado en una banca, el niño de IQ bajo escucha la conversación.

En Hollywood existen dos tipos de cineastas: los directores y los que “hacen cine”. Estos últimos no son mediocres ni se

avergüenzan de saberse parte de una industria al servicio del público. Admiten que así como hay unos que expresan sus inquietudes a través de su arte, a ellos les gusta divertirse con sus propias películas y, sobre todo, les interesa complacer a sus espectadores: calcular qué funciona y qué no. A diferencia de los directores más serios, les gusta ser frívolos con la imaginación.

Palabra por palabra, así describió Steven Spielberg al grupo que convirtió a Hollywood en una máquina de complacencias. Él se incluía en el grupo, con su amigo George Lucas. Cuando lo dijo, en 1982, ya tenía un poder y una fama sin precedentes en la industria, pero aún no quedaba claro que él —y no Lucas— se convertiría en el rey de los hacedores de cine. Su estilo se volvería una marca reconocible, no sólo por el impacto de sus títulos más conocidos —*Tiburón*, *Encuentros cercanos del tecer tipo, E.T., La lista de Schindler*— sino por ser el patrono de directores que, como él, tienen como prioridad que la gente pase un buen rato en el cine. Él y sus discípulos pueden proponer las ideas más caras del mundo: las arcas de los grandes estudios están a su disposición.

De todos los directores que en la década de los setenta tomaron la industria en sus manos sólo Steven Spielberg entró por la puerta de atrás: sin conflictos o desafíos, ni una visión del mundo que peleara por imponer. Sus compañeros de generación —como Scorsese y Coppola, a quienes cita como ejemplo de directores con sensibilidad “seria”— tenían convicciones artísticas o existenciales que intentaban defender. Él, en cambio, nunca se vio a sí mismo como un guerrillero del cine. Un niño tímido, usó la cámara Super 8 de su padre para moverse entre los extrovertidos y ganarse su admiración —y desde entonces no quiso otra cosa que complacer a su público—. Cada vez que hacía una película, reunía a sus compañeros de escuela y les mostraba el resultado. Observaba sus reacciones y al final les preguntaba

si había algo que podía mejorar. Sin saber cómo se llamaban, el niño Steven Spielberg organizaba *focus groups*.

A la edad de veintiún años, aún siendo estudiante de cine, filmó un cortometraje que llamó la atención del jefe de producción de los Estudios Universal. Éste le ofreció un trabajo que los cineastas con ambiciones artísticas jamás habrían aceptado: dirigir episodios de la serie *Galería nocturna*. Spielberg aceptó sin preocuparse por el prestigio: él quería ser parte de un estudio y aprender cómo se hacían las cosas. Entre su buena disposición y su destreza para filmar historias que atrapaban a la audiencia, la oportunidad de hacer algo más grande no tardaría en llegar. Al año de su entrada a Universal dirigió un largometraje para televisión llamado *Duel,* y tres años después debutó en las salas de cine con *The Sugarland Express*. Cuando vieron su trabajo, dos productores de Universal lo eligieron para para llevar a la pantalla una novela que hablaba de adulterio, de amoríos entre miembros de distintas clases, y de un alcalde corrupto que tenía lazos con la mafia. La acción se situaba en una isla turística. El encargo para Spielberg era “limpiar” la historia de tramas turbulentas y oscuras y hacer un guión que se concentrara en otro de sus personajes: un tiburón salvaje que rondaba las playas. Spielberg cumplió el encargo y filmó una película aterradora pero entretenida que demostraba su manejo total de las emociones del público.

Tiburón convirtió al director en un magnate precoz. No sólo por las cantidades que en adelante cobraría por dirigir un proyecto, sino porque los jefes de los estudios veían en él a una especie de Midas del cine a quien no debía negársele sus gustos y caprichos. Por ejemplo, invertir dinero en un director desconocido y sin experiencia, a quien Spielberg les presentaba como una promesa del cine por el que valía la pena apostar. Con el tiempo, los protegidos de Spielberg llegarían a ser legión.

El primero de ellos fue Robert Zemeckis, un egresado de la carrera de cine ocho años menor que Spielberg. Nacido en

Chicago, Zemeckis fue el hijo único de un matrimonio católico de clase obrera. Su padre era un trabajador de la construcción, de ascendencia lituana, y su madre, una ama de casa italoamericana. Los Zemeckis no inculcaron en Robert interés por la literatura, la música o el teatro. Como muchos de su generación, el niño pasaba las tardes sentado frente a la televisión y no se perdía un capítulo de series como *Los tres chiflados, El gordo y el flaco,* y *Abbot y Costello*. También le gustaban las películas de Jerry Lewis. Entrado en la adolescencia, se volvió aficionado de las películas de terror.

Como en su momento lo había hecho Spielberg, Zemeckis tomaba prestada la cámara Super 8 de su padre y filmaba escenas familiares. Spielberg había llegado al punto de "dirigir" a su familia escogiendo los mejores ángulos y pidiéndoles que entraran a cuadro cuando él les indicara. Zemeckis, por su lado, se divertía en la creación de "efectos especiales": usaba títeres para imitar la animación en *stop motion* y buscaba equivalentes caseros de todo lo que veía en pantalla. A él no le interesaban tanto las historias y los personajes, como los trucos detrás de escenas que parecían imposibles.

Zemeckis siempre tuvo claro a qué quería dedicarse y se inscribió en la escuela de cine de la Universidad del Sur de California. Era muy distinto del resto de sus compañeros: mientras la mayoría hablaba con reverencia de las películas de Louis Malle, Jean-Luc Godard o Federico Fellini, él disfrutaba las películas de Clint Eastwood y de Steve McQueen. Había otro que, como él, no estaba interesado en imitar el cine: el aspirante a guionista Bob Gale, que tenía casi sus mismos gustos. Bichos raros de la universidad, Zemeckis y Gale no tardaron en hacer mancuerna. Los fines de semana rentaban películas de John Huston y Frank Capra. Cuando querían ir al cine, buscaban reseñas de películas que prometieran un número suficiente de muertes y asesinatos.

Mientras estuvo en la universidad Zemeckis dirigió dos cortos. El primero, *The Lift* (1972), trataba de un hombre *acosado* por el elevador de su edificio: le cierra las puertas antes de entrar, luego no lo deja salir, o lo deja atorado entre pisos. Sin grandes recursos, Zemeckis conseguía caracterizar al elevador como el villano de la historia. (El año anterior, Spielberg había estrenado en televisión *Duel:* una película sobre un camión monstruoso que persigue a un automovilista.) El segundo cortometraje, *Field of Honor,* hablaba de un hombre que sale de un hospital psiquiátrico y se da cuenta de que el mundo de "afuera" es más incoherente y caótico. Su padre es un ex militar lisiado y paranoico, que le ordena salir a "defender la casa" de un ataque imaginario. En sus siguientes películas, Zemeckis regresaría al tema del veterano de guerra patético.

Zemeckis usaba sus cortos como tarjeta de presentación. Ya fuera de la universidad, junto con su amigo Bob Gale, buscó a personas dentro de la industria que pudieran invitarlo a ser parte de ésta. Uno de ellos era John Milius, un productor y director que habían conocido en la universidad. Era una generación mayor —y uno de los amigos más cercanos de Steven Spielberg —.

A Milius le gustaba decir que "odiaba a los liberales y a la gente civilizada": era un reaccionario asumido. Como era de esperarse, le gustó la irreverencia de los cortos de Zemeckis. Le habló a su amigo Spielberg de dos muchachos especializados en hacer cine "socialmente irresponsable" y le mostró *Field of Honor*. Spielberg dijo que había que seguirle la pista a alguien que podía hacer tanto con tan pocos recursos. Era un comentario escueto, pero indicaba que Zemeckis ya estaba dentro de su campo de visión.

En vez de desanimarse por la falta de respuesta inmediata de Milius, Zemeckis y Gale decidieron probar suerte en el mundo de las series de televisión. Cuando una de sus favoritas, *Kolchak: The Night Stalker*, bajó su número de *ratings,* escribieron un capítulo sobre un motociclista

decapitado y vengativo, y lo presentaron a los productores de la serie. La cadena ABC lo compró y de inmediato sus nombres comenzaron a sonar. Sintiéndose más seguros y ya con un pie en la industria, volvieron a visitar a Milius.

Esta vez le llevaron un guión. Se basaba en un incidente real —el pánico que se esparció en Santa Bárbara, cuando, tras el ataque a Pearl Harbor, varios creyeron ver un submarino rondando la costa— y tenía como título *The Night the Japs Attacked*. Milius dijo que era "una película de *Los tres chiflados* con un presupuesto de un millón de dólares", y aun así aceptó producirla. Más extraño todavía, decidió que el director ideal era su amigo Steven Spielberg. Éste jamás filmaría algo con ese título, así que lo cambió por uno menos ofensivo: *1941*.

Todos los jueves, Milius, Spielberg, Zemeckis y Gale se reunían para trabajar en el guión en un club de tiro de Los Ángeles. (Decía John Wayne que Spielberg era dueño de una de las colecciones de rifles más impresionantes de California.) Los encuentros le servían a Spielberg para aliviar la presión del rodaje de *Encuentro cercanos del tercer tipo,* película que siguió a *Tiburón,* y en la que tenía que probar que estaba a la altura de su nueva fama. Después de las sesiones, los cuatro se iban a cenar a un puesto de hamburguesas. Spielberg siempre cargaba con él una cámara de 16 mm y hacía peliculitas de ellos cuatro cubiertos de *chili con carne* y vomitando dentro del coche.

En el fondo, Spielberg estaba convencido de que era tan revoltoso como Zemeckis, y se creyó totalmente capaz de dirigir su guión. Cuando empezó la filmación se dio cuenta de su error. Por un lado, no tenía mano para filmar escenas con el humor negro, burdo y antipatriota de sus guionistas. Por otro, no sabía cómo lidiar con John Belushi —a quien él mismo le había ofrecido el papel protagonista—, cuya adicción a la cocaína estaba fuera de control. Encima, estaba muy consciente de su estatus como joven maravilla de

Hollywood y sabía que no podía arriesgarse a hacer una película deliberadamente mala.

El rodaje de *1941* duró cinco meses y el presupuesto se disparó fuera de proporción. Cuando se estrenó, a finales de 1979, apenas recaudó dinero y los críticos la hicieron pedazos. Spielberg asumió toda la responsabilidad. Dijo que no tenía una "visión clara" del argumento y nunca culpó a Zemeckis por los excesos del guión. Muy al contrario, siguió defendiendo su "irresponsabilidad social". En el prólogo de la versión en cómic que se haría de la película, escribió que le había atraído la historia porque revelaba que la única experiencia previa de sus autores era escribir "groserías y epítetos raciales en las paredes de edificios públicos".

Lo decía en tono de broma pero había un fondo de verdad. Muchos sospechaban que Spielberg había tenido que reprimir su sensibilidad simplona y escatológica para conservar su posición en el medio. Su afecto por Zemeckis y el interés en respaldar su trabajo venía de su afinidad con él. Su formación era muy parecida, así como su imaginación escapista. Ambos habían sido niños formados por la televisión, indiferentes a la política y a las causas ideológicas. Spielberg había mentido para evitar el servicio militar y Zemeckis escribía guiones en los que ridiculizaba a soldados y veteranos de guerra.

Se decía que si Zemeckis hubiera dirigido *1941,* la película habría sido una sátira desbordada pero, al menos, potente. Pero era un desconocido y nadie había arriesgado dinero invirtiendo en sus disparates. Sin embargo, el fracaso de *1941* era relativo: pocas personas podían decir que su primer guión de largometraje había sido dirigido por el hombre más cotizado de la industria.

Spielberg, por su lado, aprendió dos buenas lecciones: que si seguía jugando al rebelde perdería el respeto de Hollywood, y que no tenía por qué renunciar a la admiración de sus acólitos (ni a las ganancias de las películas que éstos dirigieran). En vez de romper su alianza con Robert

Zemeckis, le propuso producir su siguiente película: se llamaba *I Wanna Hold Your Hand*, y era un intento de retratar la beatlemanía en Estados Unidos en formato de ficción. Esta vez, además, lo dejaría sentarse en la silla del director. Cuando se supo la noticia, un periodista le preguntó a Spielberg si el hecho de producir *I Wanna Hold Your Hand* no era el *remake* de su propia historia, en la que un productor generoso le da a un jovencito desconocido la oportunidad de dirigir. Sin dudarlo, contestó que sí.

Aunque Spielberg veía en Zemeckis a alguien con gran potencial —su mismo caso, repetido—, éste no daba señales de ser el nuevo genio de Hollywood. Mientras que *Tiburón* se había convertido en un fenómeno nacional, *I Wanna Hold Your Hand* fue un fracaso en taquilla. Los críticos dijeron que Zemeckis no sabía quién era su público: *I Wanna Hold Your Hand* era muy ingenua como para hablarle a las verdaderas *groupies* de los Beatles, y carecía de interés para todos los demás.

En ese entonces, Spielberg aún no se veía a sí mismo como productor de nuevos directores. Sostenía que el apoyo que había dado a Zemeckis era una excepción y esperaba que otros directores no empezaran a mandarle guiones pidiéndole que los apadrinara también a ellos. Algunos ya le habían dicho que era tiempo de que compartiera su riqueza. No había pensado en hacerlo hasta que conoció a Robert Zemeckis. Y, en adelante, por nadie arriesgaría tanto como por él.

Los estudios se daban cuenta de la influencia que tenía Zemeckis sobre Spielberg y con tal de atraer al segundo hacían tratos con el primero. Durante el rodaje de *1941*, Columbia le compró a Zemeckis un guión titulado *Used Cars* —con la condición de que Spielberg, que trabajaba para Universal, estuviera detrás del proyecto—. Llegado el momento, Spielberg honró su palabra y junto con John Milius produjo la segunda película como director de Zemeckis.

Used Cars giraba en torno de un vendedor de autos abusivo y tramposo, y de otros personajes tan depreciables como él.

La película tuvo buena respuesta en proyecciones de prueba, por lo que Columbia adelantó su estreno casi sin publicidad. Como su película anterior, se hundió en la taquilla. Ahora, sin embargo, los críticos notaron la agilidad y el dinamismo en la dirección de Zemeckis. Decían que había fallado porque el cinismo del director pesaba demasiado. A la crítica de *The New Yorker,* Pauline Kael, esa visión pesimista le parecía una virtud: aplaudía que una película hablara de un mundo en el que la honestidad no servía para nada, y donde no había personajes que "reconfortaran" al espectador. En medio de una industria de cine cada vez más complaciente, Kael celebraba que alguien abordara el lado vulgar y ordinario de la sociedad. Como el público no pensaba igual —y Hollywood no quería contrariarlo— después del fracaso de *Used Cars* Zemeckis pasó tres años buscando quién le financiara un guión que escribió con Gale. Se llamaba *Regreso al futuro* y hablaba de una adolescente que viajaba en el tiempo.

Sólo un productor estaba dispuesto a invertir en la película. Zemeckis no lo había buscado, pero Spielberg le hizo saber que él tomaría el riesgo. A esas alturas, Zemeckis tenía muy claro que la gente lo conocía como el protegido de Spielberg y no quería que se empezara a hablar de él como el director que hacía películas sólo porque contaba con la ayuda de un mecenas. Tal cual se lo planteó. Le dijo que si otra vez hacían una película juntos, y fracasaba, su carrera terminaba. Spielberg estuvo de acuerdo. Sabía que, por su propio bien, Zemeckis debía encontrar otro productor.

Cuando por fin volvió a dirigir, Zemeckis ganó mucho más que credibilidad. No era un proyecto suyo y mucho menos lo veía venir. El actor Michael Douglas, uno de los pocos a quienes les había gustado *Used Cars,* le dijo a sus productores que quería a un director con el estilo de Zemeckis para filmar su historia de aventuras en el espíritu

de Indiana Jones. El estudio 20th Century Fox se negaba a contratar a alguien con una historia de fracasos detrás, pero la voluntad de Douglas —como, en su momento, la de Spielberg— se impuso sobre la de los productores. *Dos bribones en busca de la esmeralda perdida,* de 1984, recaudó 115 millones de dólares alrededor del mundo. En buena parte se lo debía a Spielberg y a su personaje Indiana Jones, que habían puesto de moda otra vez las películas de exploradores en tierras exóticas. En *En busca de la esmeralda perdida*, Zemeckis hizo eco deliberado de su estilo. La película que, en teoría, serviría para deslindar al director de su maestro, terminó siendo la que claramente lo identificaba con él.

Con el éxito de *En busca de la esmeralda perdida*, Zemeckis ya no fue visto como alguien que le hacía perder dinero a los demás pero a quien había que apoyar para no disgustar a Spielberg. Una vez que demostró que sabía hacer el tipo de cine que arrasaba en la taquilla, se volvió un director cotizado. Ahora todos los estudios se peleaban por producir el guión del que, un año antes, habían huido como de la peste. Pero Zemeckis lo tenía claro: Spielberg sería el productor. Volvía con la frente en alto y no para pedirle un favor.

Regreso al futuro fue la película más taquillera de 1985. La primera intuición de Spielberg por fin probaba ser cierta: Zemeckis era como él. Se había encontrado con más obstáculos, pero tarde o temprano demostraría que sabía hacer cine. Es decir, el cine que “funciona”. El que hace feliz al público y alimenta el negocio.

Las dos secuelas de *Regreso al futuro* no tuvieron tan buena suerte. Si antes Pauline Kael había elogiado el filo de *Used Cars,* esta vez dijo que Zemeckis y Gale se habían puesto al servicio del nuevo público adolescente, cuyos gustos dominaban la industria, y al que solía vendérsele una imagen idealizada de los años cincuenta. *Regreso al futuro,* escribió Kael, representaba la fantasía que tenía Zemeckis

de volverse mediocre: “Es decir, exitoso”. Otros opinaron que la película había hecho avanzar la tecnología de efectos especiales, pero que la oportunidad de explorar el tema del viaje en el tiempo se perdía entre broma y broma. En ese punto, sin embargo, Zemeckis ya era inmune a la crítica. Por fin había entrado al círculo de los directores cuyas carreras no dependían de una o dos reseñas en contra.

A mediados de los ochenta, la compañía Disney tuvo una crisis económica fuerte. Contrató a un trío de empesarios para que la sacara adelante y éstos tomaron la decisión de inyectar capital a la producción de películas. Uno de ellos, Michael Eisner, había invertido en *Los cazadores del arca perdida* —uno de los *blockbusters* de Spielberg— y le propuso coproducir la adaptación de una novela gráfica que llevaba varios años en el cajón de pendientes: *¿Quién censuró a Roger Rabbit?* En la historia debían convivir actores reales y dibujos animados: era uno de los proyectos más caros y ambiciosos de Disney. Spielberg eligió a su amigo Zemeckis para dirigirlo y la película resultó ser un prodigio tecnológico.

Después de solucionar los problemas logísticos de *Romancing the Stone*, de inventar efectos para *Regreso al futuro,* y de lograr “química” en pantalla entre dibujos y seres humanos, Zemeckis empezó a ser visto como alguien que podría superar cualquier reto visual que se le pusiera enfrente. Decidió ponérselo él mismo, cortando de tajo con las dos personas que lo habían ayudado a construir su carrera —nunca más volvería a trabajar con Spielberg ni con Robert Gale— y volviendo al tono satírico de sus primeras películas.

El guión de *La muerte le sienta bien* era justo lo que buscaba. Trataba de la obsesión de las estrellas de cine por aferrarse a la juventud a costa de lo que fuera. Además, exigía efectos especiales sofisticados —básicamente, su especialidad—. Le entusiasmaba que la tecnología no

estuviera al servicio de una historia de aventuras, sino de un argumento oscuro e irreverente.

La película que resultó era una fusión de gustos y habilidades de Zemeckis. Sin embargo, éste ya había olvidado que al nuevo público no le gustaban las películas que destruían mitos. Cuando la película se estrenó en 1992 ganó premios en categorías técnicas, pero tuvo la peor recaudación en taquilla en la filmografía del director desde *Used Cars* (en la que el director también se burlaba de los valores de sus contemporáneos).

Es posible que, tras esta experiencia, Zemeckis echara de menos los beneficios de hacer un cine menos provocador y decidiera volver al sendero de las películas reconfortantes. Esto explicaría por qué en 1993 quiso dirigir una historia que, decía, hablaba de "distintos tipos de amor". Se llamaba *Forrest Gump* y contaba la vida de un hombre con retraso mental que sin proponérselo está presente en los momentos más importantes de la historia de Estados Unidos. El guión era de Eric Roth, a su vez contratado por Paramount para adaptar la novela del mismo nombre, publicada en 1986. El estudio había comprado desde entonces los derechos, pero no encontraba al guionista que hiciera una adaptación apropiada para el cine. Había rechazado innumerables versiones y había perdido el interés por la historia. Hasta antes de encontrar a Roth, el intento de llevar *Forrest Gump* a la pantalla parecía una causa perdida.

Una productora le mostró el guión a Zemeckis y éste lo encontró "insuperable" (luego leería la novela y no le gustaría nada). Para lograr su visión —y la de Roth— de la historia pidió que la fotografía y el diseño de arte evocaran la atmósfera de las pinturas de Norman Rockwell. Su intención era que *Forrest Gump* despertara en el público nostalgia por el pasado y que lo hiciera recordar la historia del siglo xx como una serie de momentos simpáticos.

Para eso, era importante que el personaje central fuera interpretado por un actor que diera al público una sensación

de confianza. Más que una presencia fuerte o intimidante, debía ser percibido como alguien de intenciones nobles. No hubo que pensarlo mucho. Algunas personas de Paramount ya se habían encargado de hablarle a Tom Hanks del proyecto. Cuando Eric Roth, el guionista, se enteró de que Hanks podía estar involucrado, adaptó el físico del personaje —en la novela, de casi dos metros y ciento diez kilos— a la complexión del actor.

Al igual que Spielberg y que Zemeckis, Hanks construyó su carrera haciendo cine que "funcionaba". El más joven de los tres saltó a la fama gracias a películas taquilleras que le exigían poco esfuerzo. Como ellos, Hanks fue un niño marcado por la sensación de "no pertenecer" a un grupo. También él se había dado cuenta de que no se parecía a los otros, y de que una forma de ser aceptado consistía en entretener a propios y desconocidos.

El tercer hijo de un matrimonio fracasado, Thomas Jeffrey Hanks nació en California en 1956. Su padre, Amos, era un hombre trabajador y ambicioso que vio truncados sus planes de vida cuando contrajo matrimonio con Janet, la madre, y muy pronto se vio obligado a mantener una familia. En apariencia, el matrimonio Hanks era un modelo de armonía y felicidad; en realidad, era una bomba de tiempo. Ambos cónyuges se reprochaban ser infelices y sentirse solos.

A los diez años de casados y con cuatro hijos pequeños decidieron separarse. Amos se mudó a Reno, Nevada, llevándose con él a sus tres hijos mayores. Nadie les dijo a los niños qué sucedía o adónde iban. El padre simplemente los subió a una camioneta y manejo hasta detenerse frente a una casa rodeada de burdeles y bares. Luego los condujo al sótano polvoriento y les dijo que, en adelante, ése sería su hogar. La mujer que les rentaba el sótano, Winifred, tenía a su vez cinco hijos pequeños, también resultado de un matrimonio fallido. A unos meses de la mudanza, Amos y Winifred empezaron una relación, y ella se convirtió en madrastra de los tres niños Hanks.

Tom, de seis años, era el más pequeño de la nueva familia formada por ocho niños. Todos vivían en el sótano, que era un espacio de unos cuantos metros dividido por cortinas. Como ambos padres trabajaban, los niños mayores cuidaban a los más pequeños. Para hacer menos largos los días montaban espectáculos en los que inventaban escenas y personajes. Tom era el favorito de todos; su "público" de hermanos y hermanas aplaudía sus ocurrencias, y él disfrutaba muchísimo de su atención.

Con todo y las circunstancias, los ocho niños se llevaban bien. Winifred era amorosa con sus hijastros, al punto de que Tom la llamaba "mamá". Amos, sin embargo, no sentía el mismo cariño por los hijos de Winifred. Cuando hablaba del futuro no incluía a su nueva familia; no se veía a sí mismo trabajando todo el día para asegurarle la vida a los hijos de otra mujer. Dos años después de haber llegado a la casa de Reno, Amos pondría fin a su segundo matrimonio. Otra vez los niños Hanks tendrían que dejar atrás lo conocido y aceptar las nuevas reglas que les impusiera su papá.

Amos los llevó a California. Se instalaban en departamentos baratos que podían rentar y dejar según el área de trabajo del padre. Durante buena parte de su infancia, los niños Hanks pasaban los días solos; la hermana mayor ponía ciertas reglas, pero cada uno era responsable de hacer la tarea, bañarse, lavarse la ropa y prepararse de comer. Por las mañanas iban a la escuela y el resto del día —hasta tarde— veían televisión. Tom se sabía la programación de memoria: veía comedias, programas de cocina, documentales y películas bíblicas. No se perdía un episodio de la serie *Biografía,* y lo mismo se interesaba en la vida de Winston Churchill que en la de Gandhi o de Babe Ruth. Lo único que le disgustaba era cómo los comerciales mostraban a familias felices y nunca se hablaba de padres separados. Los niños amaban a Amos y no le reprochaban sus largas jornadas de trabajo. Sin embargo, era evidente que su familia no encajaba entre las demás.

Cuando Tom tenía diez años su padre se casó otra vez. Su segunda madrastra (una mesera china) quiso darle estructura a la vida cotidiana de los niños. Nunca lo consiguió: acostumbrados a manejarse solos y a hacer lo que les diera la gana, no toleraron que una desconocida controlara sus entradas y salidas de la casa, los obligara a sentarse a comer a una hora fija y, peor aún, limitara los horarios para ver televisión. Los dos mayores dejaron la casa. Tom era aún muy chico para tomar esas decisiones y tuvo que someterse unos cuantos años más. Mientras cursó la secundaria, el niño asumió el rol del payasito de la clase: no era la primera vez que hacía reír a los otros para sentirse especial. Cuando entró a la preparatoria y se vio rodeado de muchachos con intereses variados, dejó de sentir la presión de probarse a sí mismo frente a todos los demás.

Ahí el problema fue otro. Hanks no se identificaba con ninguna de las causas de la revolución *hippie*. Estaba en el epicentro del movimiento de contracultura —la bahía de California a principios de los setenta— y le daba exactamente igual. Puede ser que fuera el único en su entorno a quien no le interesaba rebelarse ante la autoridad. Había crecido sin reglas y sin un núcleo familiar al cual tachar de opresivo. Si acaso, buscaba códigos y estructuras que lo hicieran sentirse “normal”.

Por lo demás, era demasiado tímido como para pensar en mujeres —ya no se diga en comunas u orgías—. Tampoco la nueva música lo entusiasmaba. La ocasión más natural para sentirse parte de un grupo —el relevo generacional— en su caso significó, otra vez, sentirse excluido. Mientras todos hacían lo posible por romper con lo establecido, él solamente quería ser parte de lo convencional.

Pronto encontró su comunidad idónea. Amigos de la escuela lo invitaron a formar parte de la Iglesia del Primer Pacto, cuyos miembros llevaban una vida ordenada y tranquila. Hanks fue aún más allá: dejó la casa de su padre y se dejó adoptar por un matrimonio miembro de la misma

Iglesia. En ese grupo también encontró a la que sería su primera novia: una chica que, igual que él, no estaba interesada en transgredir ni experimentar. La pertenencia al Primer Pacto le sirvió a Hanks para salir a flote en las aguas picadas de la preparatoria; hacia el final de ese ciclo escolar perdió el interés por la Iglesia, dejó a su familia adoptiva y volvió a casa de su padre. De paso rompió con su novia, con quien había sostenido una relación platónica. Tenía diecisiete años: era un adolescente virgen en medio de la revolución sexual.

Un poco antes de salir de la preparatoria, Hanks se unió al grupo de teatro. Haciéndose llamar “Thom” participó en algunas obras y tuvo claro que le gustaba lucirse en un escenario. Desde muy chico había disfrutado “actuar” para los demás, pero nunca había considerado que esa podía ser una forma de vida. Por otro lado, sus calificaciones no eran tan buenas como para aspirar a ser aceptado en una universidad de la Ivy League. Sin mucho que perder, se inscribió en una escuela cerca de Harvard donde tomó clases de actuación. Cuando estuvo seguro de que esa era su vocación se inscribió en la Universidad de Sacramento, la única de educación superior donde además de estudiar podía actuar en un grupo de teatro.

La comunidad de teatro de la universidad se convirtió en su nueva familia. Ahí no se sentía ajeno, y se permitía socializar. En el grupo conoció a su segunda novia, Susan, que no era tan recatada como la anterior. Gracias a ella perdió la virginidad.

Más tardó Tom Hanks en conocer el sexo que en verse obligado a asumir sus consecuencias. Susan quedó embarazada y él tuvo que abandonar sus estudios para trabajar como asistente de escena en una que otra producción remunerada. Ambos tenían veinte años y querían ser actores. Hanks repetía la historia de su padre, que había sacrificado sus planes por convertirse en hombre de familia.

Con su hijo recién nacido y treinta y cinco dólares ahorrados, la pareja se mudó a Nueva York. Se instalaron en un departamento pequeño y mal cuidado —el único que podían pagar—. Mientras Susan cuidaba al bebé, Hanks recorría Manhattan haciendo todo tipo de audiciones. En todas lo rechazaban, y cayó en una depresión.

Cuando su hijo cumplió dos años, la pareja decidió casarse. Los dos sabían, sin embargo, que hacía tiempo que su relación había dejado de funcionar. Entre la sensación de fracaso profesional de Hanks, el resentimiento de Susan por no poder seguir su carrera de actriz, y que el cheque de desempleo apenas le alcanzaba para cubrir los gastos mínimos, su vida se convirtió en una guerra de reproches. Hanks, que en sus años universitarios le dio la espalda a las drogas, empezó a usar mariguana y cocaína.

A principios de los ochenta, su suerte empezó a cambiar. Hanks encontró trabajo en una película independiente y conoció a un agente con buenas relaciones en el mundo del espectáculo. Supo que el uso de drogas podía costarle el matrimonio y la oportunidad de seguir trabajando y, sin mucho esfuerzo, las dejó. El mismo año en que consiguió el agente, la cadena ABC lo invitó a grabar pilotos para series de televisión. Una de ellas salió al aire y Hanks tuvo trabajo fijo. Después de haber vivido con el dinero contado el actor se vio ganando nueve mil dólares por episodio.

La pareja se mudó a Los Ángeles, donde se grababa la serie. Aunque ésta duraría sólo dos temporadas, sirvió para que Hanks siempre encontrara trabajo como personaje secundario en las muchas otras series. Cuando participó en *Happy Days,* uno de los protagonistas le habló de su intención de convertirse en director de cine. Se llamaba Ron Howard y pronto le ofrecería su primer protagónico en cine en una película llamada *Splash*. Otros actores habían rechazado el papel, pero Hanks decidió que el sueldo de ochenta mil dólares era razón suficiente para aceptar la oferta de Howard.

Splash se estrenó en 1984 y fue un éxito rotundo de taquilla. La experiencia definió la futura carrera del actor. En adelante, aceptaría roles que le dejaban buen dinero, sin preocuparse mucho por la calidad del proyecto. Eran, como en el caso de *Splash,* películas de entretenimiento dirigidas a un público amplio, o comedias respaldadas por un buen presupuesto.

Las propuestas no cesaban, y Hanks aceptaba todas. Pasaba varios meses lejos de su esposa, y apenas volvía a casa se embarcaba en el siguiente proyecto. La pareja ya no tenía problemas económicos, pero la relación se deterioró aún más. Casi todo el tiempo sola y al cuidado de una segunda hija, Susan resentía el despegue de la carrera de su marido. Él quería evitar una ruptura como la de sus padres e hizo un alto en su carrera para salvar su matrimonio. Durante un tiempo, se dedicó exclusivamente a producir una obra de teatro en la que Susan pudiera actuar. Sus esfuerzos no sirvieron. La pareja se divorció entre pleitos por dinero y por ganar la custodia de sus hijos.

Por otro lado, a diferencia de su padre, Hanks no quedó en bancarrota después de la separación. Habría podido darse un descanso y, sin embargo, se abocó a trabajar con más intensidad que antes. Siguó actuando en películas mediocres y olvidables, pero que lo ayudaban a volverse una cara conocida en Hollywood. Tras la fama que le dio *Splash,* lo importante era mantenerse “en el círculo”. Sin ser un actor prestigiado y gracias a esa estrategia había llegado al punto de pedir un millón de dólares por aceptar un papel. Otro de sus privilegios era moverse entre poderosos del medio; entre sus nuevos conocidos estaba Steven Spielberg, productor de una de las películas taquilleras en las que actuó.

La comodidad que suponía ser aceptado por el público sin cuestionarse nada a cambio se vio sacudida por una visita al pasado. Amos, su padre, enfermó al borde de la muerte. La experiencia cambió a Hanks, quien se detuvo a repasar su vida y decidió someterse a una terapia psicoanalítica.

Después de una tanda más de películas sin importancia, fue elegido para protagonizar *Big,* donde interpretaría a un niño de doce años atrapado en el cuerpo de un adulto de treinta y cinco. Dirigida por Penny Marshall, sonaba a una comedia idéntica a las muchas otras en las que Hanks había actuado hasta ese momento. Fue un éxito en taquilla casi a la altura de *Splash,* pero eso era previsible. La verdadera sorpresa fue que la actuación de Hanks le ganó una nominación al Oscar en la terna de mejor actor. En entrevistas, los reporteros le preguntaban por la complejidad que había logrado darle a un personaje cómico. Hanks contestaba que lo había construido recordando el dolor de dejar la infancia demasiado rápido, y de tener que comportarse como adulto a pesar de extrañar a su familia.

Ya fuera porque el psicoanálisis lo volvió introspectivo o porque la nominación al Oscar lo hizo considerar la posibilidad de ser un actor prestigiado, Hanks empezó a desprenderse de su imagen de comediante. Hizo su primer intento interpretando al protagonista de *La hoguera de las vanidades,* la adaptación de Brian de Palma a la novela de Tom Wolfe. La película fue un desastre: la crítica la eligió como la peor película de 1990 y Hanks fue atacado por encarnar a un personaje con quien no tenía un solo rasgo en común.

Después de la mala experiencia, el actor quiso darse un descanso. Acababa de firmar con la agencia más poderosa de Hollywood y aprovechó para decirles que en adelante no intepretaría personajes de *pussy*: “El tipo de hombre que no tiene novia, no se puede comprometer con nada y tiene una especie de síndrome de Peter Pan”. Por ser un actor que ya ganaba tres millones de dólares, dijo, podía darse el lujo de decir no a los estudios que seguían ofreciéndole personajes estereotípicos. En su siguiente película, *Un equipo muy especial,* intepretó a un entrenador de béisbol alcohólico, con quince kilos de sobrepeso y barba de tres días. La llamó la primera película de la “era moderna de Tom Hanks”.

Durante la campaña de promoción, Hanks conoció a uno de sus héroes y director de una de las películas más arriesgadas de los noventa: *El silencio de los inocentes*. Cuando Jonathan Demme le preguntó si estaría interesado en participar en su siguiente película, Hanks no lo pensó dos veces. En *Filadelfia*, el actor intepretaría a un abogado homosexual, infectado con el virus del sida.

Al aceptar, se adentraba en un mundo totalmente ajeno al suyo, pues debía ponerse los zapatos de un hombre incómodo para la sociedad. Su personaje era víctima de la discriminación y del rechazo y representaba todo aquello que se consideraba “anormal”. Era, en ese sentido, todo lo opuesto a lo que el público relacionaba con el nombre Tom Hanks.

Antes de ser novelista, Winston Groom fue reportero de notas policiacas. Nació 1943 en Washington, d.C., pero creció en la ciudad de Mobile, en Alabama, donde fue a la escuela y a la universidad. Después de graduarse hizo el servicio militar, que incluyó dos años de batalla en la Guerra de Vietnam. Le siguieron nueve años de carrera periodística en el diario *Washingston Star,* hasta que uno de sus editores le dijo que tenía el talento suficiente para ser escritor de ficción. En 1976, Groom renunció al periódico y se mudó a Nueva York con la idea de forjarse un futuro en la literatura.

En vez de sentarse a escribir, Groom socializaba con algunas de las figuras literarias que en ese entonces se concentraban en Manhattan (George Plimpton, Kurt Vonnegut y Truman Capote, entre otras). Gracias a ellos tuvo acceso a los círculos intelectuales de la época, pero no produjo un solo relato. Al final prefirió volver a Alabama. Después de todo, nunca se acopló al ajetreo neoyorquino; supo que si de verdad quería convertirse en escritor le

vendría mejor llevar una vida tranquila, rodeado de su esposa y sus perros.

En todo caso, Groom tenía material literario de sobra. El protagonista de su primera novela, *Better Times Than These,* era casi su *alter ego:* un soldado en Vietnam con rango de capitán que es testigo de cómo se desploma el idealismo patriótico de sus subordinados. El personaje describe el sentimiento de dislocación que espera a los sobrevivientes: obligados moralmente a reincorporarse a la vida pero incapaces de convivir con quienes no han peleado en una guerra. Su segunda novela, *As Summers Die,* tuvo mejor recibimiento crítico. La trama tenía lugar en el Alabama de los cincuenta —los años de la desegración— y su protagonista era un abogado que debía defender a una negra frente a la voracidad corporativista. En la misma veta amarga, *Conversations With the Enemy* recreaba la historia real de un prisionero de guerra en Vietnam que logra escapar y volver a Estados Unidos, varios años después ser acusado de traición. Ésta, su tercera novela, fue finalista del Premio Pulitzer de 1983.

Las primeras novelas de Groom fueron acogidas por lectores que estaban de acuerdo con su crítica de la maquinaria social y su visión escéptica de la historia reciente. Su tono, sin embargo, no llegaba a ser aguerrido —mucho menos irreverente—. Recreaban momentos históricos para mostrarlos desde una luz poco favorecedora, pero la acidez no llegaba a ocupar el centro de la narración.

Todo esto cambió con su siguiente novela: *Forrest Gump*. Publicada en 1986, se trataba de una sátira que revisaba las dos décadas anteriores de la historia de Estados Unidos a través de lo ojos de alguien con discapacidad mental. Desde el punto de vista de Forrest, el protagonista, todo aquello considerado como un valor estadounidense —y las instituciones que lo promueven— se revela como una mentira.

El relato está escrito en primera persona. El narrador es un hombre de dos metros de estatura y ciento diez kilos de peso que se sabe más lento de pensamiento que los demás: “Ser un idiota —dice Forrest— no es una caja de chocolates”. Para darle voz a Gump, Winston practica una escritura fonética que lo mismo sirve para reproducir el acento sureño de Gump, que como recordatorio constante al lector de que el protagonista tiene retraso mental.

Desde niño Gump es el blanco de burlas y rechazo por parte de otros de su edad. Durante un año, estudia en una escuela pública pero la convivencia se vuelve imposible. Sólo una niña de pelo negro le demuestra cierta tolerancia; se llama Jenny Curan, y una y otra vez se hará presente en su vida.

Al año siguiente, es transferido a una escuela para niños con problemas mentales y ahí permanece hasta los trece años. En ella, los alumnos aprenden habilidades como amarrase las agujetas y no escupir la comida. A los más avanzados se les enseña a leer las señales de la calle y a distinguir entre los baños de hombres y de mujeres.

Gracias al “estirón” de la adolescencia, Forrest llama la atención de un *coach* de futbol americano. Con tal de que juegue en su equipo, éste consigue que el muchacho sea admitido de nuevo en una escuela pública. Gump no entiende las reglas del juego, pero su estatura, volumen y velocidad para correr le ganan un lugar en la liga All-State: un equipo formado por los mejores jugadores de cada estado. La visibilidad que esto le da provoca que esta vez sea el *coach* de la Universidad de Alabama quien intente reclutarlo. El consejo académico se resiste pero acaba por aceptarlo. Mientras tanto, Forrest conoce el mundo de la adolescencia: el ejército de Estados Unidos intenta reclutarlo, una mujer mayor le quita la virginidad, y tiene su primera cita con Jenny (y, como consecuencia, su primer roce con la ley: sin querer le rasga el vestido y es arrestado por la policía).

En la universidad, Gump sobresale solamente en dos cosas: jugando futbol y en una materia de física avanzada. Esto provoca que un catedrático lo vuelva el tema de su clase; es así como Forrest se entera de que es un *"idiot savant"*. Como reprueba las demás materias, es expulsado de la universidad. Apenas vuelve a casa, su madre le dice que el ejército ya tuvo noticias de su expulsión y que está obligado a enlistarse.

En Vietnam, Gump apenas entiende la razón por la que está ahí. Habla de *gooks* —orientales— que disparan desde todos lados, y de cuerpos destrozados que apenas parecen humanos. Su única alegría es reunirse con Bubba, un amigo de la universidad que quiere dedicar su vida a la venta de camarones y lo convence de empezar un negocio juntos cuando vuelvan de la guerra. Unas semanas después, un tiro alcanza a Bubba y Forrest lo ve morir. Él, en cambio, sólo recibe un disparo en la nalga. Es transferido a un hospital militar, lugar que Gump describe como una cámara de torturas donde los hombres no paran de aullar de dolor. Durante su estancia en el hospital, Gump conoce al teniente Dan: un hombre con el cuerpo quemado que rara vez se queja y que tiene una visión del mundo excepcionalmente optimista. Dan le explica a Gump que todos los hombres tienen un destino por cumplir, y que se debe confiar en que cada instante tiene un significado mayor. Forrest afirma que, gracias a las enseñanzas de Dan, muchas cosas que antes no tenían sentido ahora le parecen claras.

Como había sucedido con las clases de física, Forrest descubre que es mejor jugador de ping-pong que todos a su alrededor. Todavía en el hospital, es elegido miembro del equipo nacional y es enviado a competir a China: será la primera vez en veinticinco años que los estadounidenses tengan contacto con ese país. Forrest no entiende las implicaciones del encuentro; en una reunión con Mao Tse-Tung, éste le pregunta su opinión sobre la Guerra de

Vietnam. Gump responde que le parece “un montón de mierda”.

De vuelta en Estados Unidos, el ejército libera a Forrest Gump. Su primera decisión es buscar a su amiga Jenny, con quien estuvo en contacto en los años de la universidad. Guiándose por el remitente de una carta que le envió al hospital, Gump toma un camión a Boston. Ahí, Jenny le cuenta que es vocalista de un grupo, lo invita a tocar la armónica y lo lleva a vivir a su casa. Desesperada porque su novio pasa el día meditando, Jenny le pide a Forrest que “se la coja”. En adelante, tienen relaciones sexuales todo el tiempo y en cualquier lugar.

El baterista del grupo hace que Forrest pruebe la mariguana. A partir de ese día, ya sólo le interesa tocar la armónica y echarse en el piso a fumar. No lo detienen los regaños y las advertencias de Jenny. Un día, después de un concierto, Forrest sale a fumarse un “churro” detrás del escenario y una *groupie* intenta seducirlo. Jenny ve la escena y, furiosa, lo abandona.

La pareja se reconcilia en Washington y Jenny convence a Forrest de participar en un acto de protesta contra la Guerra de Vietnam. Le dice que se ponga su uniforme militar, que se envuelva en cadenas, y que así camine hasta las escaleras del Capitolio, donde están reunidos cientos de veteranos. El acto consiste en aventar las medallas. Cuando es el turno de Forrest, éste lanza la suya con tanta fuerza que noquea a un funcionario del Senado. La policía lo arresta y es sometido a juicio. Antes de dictar sentencia el juez ordena que durante un mes se someta a observación psiquiátrica.

Los médicos se maravillan ante la capacidad de Gump para solucionar problemas matemáticos. Por tanto, le proponen un pacto: si no quiere ir a la cárcel, deberá trabajar en secreto para el programa espacial de la NASA. Su misión será viajar a Marte con dos compañeros de tripulación: la primera mujer en viajar al espacio y un gorila.

A medio viaje, el gorila arranca los cables del tablero. La nave se desploma y cae en una selva habitada por caníbales. Su líder lleva una lanza, un hueso atravesado en la nariz, una falda de pasto y collares de cuentas. Cuando los astronautas intentan hacerle entender quiénes son, el nativo les contesta en un inglés perfecto y adornado. Se presenta como “Sam” y les cuenta que fue reclutado por el ejército de Estados Unidos para aprender inglés (estudió en Yale) con la misión de entrenar a su gente en una guerrilla contra los japoneses. Sam les explica que si quieren permanecer con vida deberán cosechar la planta “que convirtió en imperio a Estados Unidos”: el algodón. Después de varios meses de trabajar en la plantación, Forrest, la mujer y el gorila son encontrados por la NASA (que atribuye su tardanza al “orden de prioridades”). El gorila y la mujer astronauta prefieren quedarse ahí. Forrest viaja de vuelta a su país, donde es recibido por Nixon. Después del breve encuentro, la NASA le dice que se acabó su “viajecito gratis”: lo echa a la calle sin darle siquiera un dólar para volver a su casa.

En medio de una tormenta, Gump intenta cubrirse con una bolsa de plástico que ve tirada en la banqueta. Un grito lo detiene: dentro de la bolsa se encuentra el teniente Dan, a quien le amputaron las piernas. Éste le cuenta que se quedó sin trabajo, que su mujer lo dejó por otro y que vive como vagabundo sobre una tablita de ruedas. Forrest lo convence de que lo acompañe a Indianápolis para encontrarse con Jenny; ahí la encuentran trabajando en una fábrica de llantas. Feliz de ver a Forrest, ésta los invita a quedarse en su pequeño departamento.

Gump descubre que puede hacer dinero como luchador profesional. Un *manager* le propone darse a conocer como *El tonto* y salir a pelear al ring con un cono de papel en la cabeza. Aunque Jenny le dice que es humillante, Forrest acepta. Derrota a contrincantes como *la Caca* y *el Vegetal* y no tarda en volverse famoso. El dinero y los aplausos lo vuelven indiferente a las quejas de Jenny. Cuando un día

reúne el valor para dejar plantado a su *manager*, es demasiado tarde: de vuelta a casa se encuentra con que la chica lo ha abandonado otra vez.

Camino hacia a Alabama, Forrest hace una parada en Nashville. Ahí conoce a un ex campeón de ajedrez, quien lo entrena para competir en un torneo en Los Ángeles. También, un director de Hollywood le dice que es ideal para actuar en su *remake* de *El monstruo de la laguna negra*. Forrest falla en ambas pruebas: hace trampa en el torneo, y en el *casting* ofende a la que hubiera sido su coprotagonista en la película, la actriz Raquel Welch.

De vuelta en Mobile, su ciudad natal, Gump encuentra a su madre trabajando en una lavandería. El mismo día en que se reúnen, ella es despedida de su trabajo, por lo que Forrest le da la mitad de sus ahorros y decide empezar un negocio propio. Visita al padre de su amigo Bubba (el que murió en Vietnam) y le cuenta que él y su hijo habían planeado dedicarse juntos a la venta de camarones. El padre de Bubba le da consejos y Forrest consigue lo necesario para montar su propio criadero.

El negocio crece a niveles insospechados. Forrest compra una flota de barcos de pesca, refrigeradores, una empacadora y un edificio de oficinas. Hace inversiones en empresas del Estado, lo eligen como miembro consejero de hospitales y museos, y el alcalde de Mobile le entrega las llaves de la ciudad. Un político le propone lanzarse como candidato al Senado y Forrest acepta sólo por complacer a su madre. Cuando alguien le pregunta cuál es la prioridad de su agenda, responde: “Tengo que hacer pipí”. La frase es interpretada como “frustración y necesidad de alivio” y se convierte en el eslogan de su campaña. La popularidad vertiginosa de Forrest llama la atención de los medios nacionales y su victoria parece segura, hasta el día en que los periódicos desentierran sus roces con la policía, su uso de drogas, su estancia en manicomios y su carrera de luchador.

Derrotado, Forrest se reúne con Jenny en Savannah. Ella le dice que en Indianápolis quedó embarazada y que tienen un hijo juntos. También, que está casada con un hombre que cree que el pequeño Forrest es hijo suyo, y que los trata muy bien a los dos. Por un momento, Gump considera decirle a Jenny que vuelvan a vivir juntos. Sin embargo, llega a la conclusión de que el marido de Jenny será mejor padre que él para el pequeño Forrest y se despide de ella. Gump se asienta en Nueva Orleans, acompañado de dos viejos amigos: Dan, el ex militar sin piernas, y el gorila de la expedición espacial. Se gana la vida tocando la armónica en lugares públicos. En las noches mira las estrellas y recuerda las aventuras de su vida. No era lo que había planeado —dice— pero no la ha pasado tan mal.

La publicación de *Forrest Gump* en Estados Unidos coincidió con el surgimiento en los medios de comunicación del país de un acalorado debate sobre la llamada corrección política. Se trataba de una discusión hasta entonces confinada al interior de las universidades sobre la eliminación de cualquier palabra que connotara prejuicio y opresión. A pesar de sus incontables chistes sobre la deficiencia mental, la raza, las mujeres y el colonialismo —temas que en ese momento eran todo menos motivo de broma—, la novela de Winston Groom llegó a miles de lectores y estuvo durante varias semanas en la lista de *bestsellers* de *The New York Times*. Como suele suceder, el éxito del libro llamó la atención de un estudio de Hollywood: el mismo año de su publicación, Paramount compró los derechos para su adaptación al cine. El proceso de encontrar al guionista que la convirtiera en una historia apta para el cine le llevó a Paramount ocho años. La película que resultó dejó helado a Winston Groom. El director —que de entrada había pensado en John Goodman para interpretar a Forrest— opinó que la adaptación le había quitado el filo a la historia. Lo realmente sorprendente fue la forma en que el público

reaccionó ante el tontito Gump. No sólo le causaría gracia, sino que lo convertiría en una especie de mito nacional.

“La vida es como una caja de chocolates; nunca sabes qué te va a tocar” es una de las frases más populares del cine. La dice el actor Tom Hanks al inicio de Forrest Gump, cuando intenta hacer plática con la mujer sentada junto a él en la banca de un parque. Es la introducción al relato de su vida: según su analogía, un surtido de experiencias inesperadas pero dulces.

“Ser idiota *no* es una caja de chocolates” es la frase en la que se inspiró, dicha por el narrador de la novela de Winston Groom. El Forrest Gump literario la usa para advertir al lector: cuando se es retrasado mental la gente se burla y pierde la paciencia. “Dicen que la gente debe ser amable con los idiotas —sigue— pero no siempre es así.” El guionista Eric Roth decidió darle la vuelta al sentido de la frase. Fue su primer cambio —y aún no pasaba del primer párrafo de la novela —.

La adaptación de Roth fue la primera en siete años que cumplía con los requisitos de Hollywood. Apenas se publicó la novela, el estudio Warner Bros la entregó a su equipo de escritores para que la adaptaran al cine. Quien después produciría la película, Steve Tisch, comentó que sólo entregaron un buen número de guiones mediocres. Cuando el proyecto ya no estaba en las prioridades del estudio, la productora Wendy Finerman le envió la novela a dos amigos suyos: el guionista Eric Roth y el actor Tom Hanks. Roth llevaba veinte años dedicándose al guionismo, aunque su nombre no aparecía en los créditos de las películas. Su trabajo era afinar guiones de otros escritores. Era conocido por su buen oficio y no tanto por aportar ideas.

En un primer momento, a Roth no le entusiasmó la novela de Groom. Cuando Wendy Finerman le dijo que Hanks estaría

involucrado, dijo que le gustaba el “espíritu” del libro y empezó a trabajar en el guión. Había que editar la historia de modo que pudiera contarse en un tiempo razonable y prever que si la película era fiel a la novela obtendría una clasificación para adultos. Esto facilitó la decisión de lo que se debía eliminar: no podía mostrarse a Gump perdiendo la virginidad con una mujer mayor, teniendo sexo a todas horas con Jenny ni aficionándose a la mariguana. Ninguno de los personajes diría malas palabras, obscenidades o términos derogativos.

Desde un principio, Roth adaptó la novela teniendo en mente a Tom Hanks. En vez de caracterizar a Forrest con los rasgos o comportamientos de personas reales con discapacidad mental, Roth lo convirtió en una especie de ángel terrenal que cambia la vida de todos los que tienen contacto con él. Dejaría claro que era un personaje con limitaciones, pero en todas las escenas ese atributo funcionaría a su favor. Pondría a Gump en situaciones difíciles que siempre superaría gracias a su inocencia. Haría que el espectador viera el mundo con los ojos de Gump y adoptara su mirada limpia y sin prejuicios.

A Roth no le gustaba el tono satírico de la novela de Groom. Decía que ése no era su punto de vista del mundo y que por ello quiso deshacerse de todo lo “excéntrico, loco o extraño”. El público de la película nunca se enteraría de la estancia de Forrest Gump en una escuela para retrasados mentales, en un hospital psiquátrico, de su viaje al espacio exterior, de su vida con caníbales ni de su carrera como luchador.

El director que eligió Paramount para filmar la película estaba de acuerdo con el criterio de Roth. A pesar de que Robert Zemeckis había empezado su carrera con películas tan excéntricas como la novela de Groom, coincidía con el guionista en que el libro era “cínico” y “frío”. Los dos querían que el protagonista de su película fuera un hombre con virtudes y un ciudadano modelo. No sólo se graduaría de la

universidad sino que al día siguiente (y por voluntad propia) se enlistaría en el ejército para pelear en Vietnam. En la película, el día en que Forrest tiene que hablar de su experiencia en la guerra frente a miles de manifestantes, una falla en los micrófonos vuelve su respuesta inaudible. Al Forrest de la novela, la Guerra de Vietnam le parecía “un montón de mierda”. Al de la película, imposible saberlo.

Más allá de las intenciones de Zemeckis y Roth, cambios como éstos en esos años eran la norma en la industria del cine. Se evitaba que las películas defendieran posturas arriesgadas o comprometidas, porque así les parecerían aceptables a la mayoría de la gente. Viéndolo de esa manera, *Forrest Gump* no se distinguía de cientos de otras historias filmadas en esos años. Que fuera una película “neutra” y sin temas difíciles no explicaba el furor que desató su estreno, el 6 de julio de 1994.

Desde el primer fin de semana de su exhibición —y durante ocho semanas consecutivas— fue la película más taquillera en todo Estados Unidos. En los diez meses que estuvo en salas recaudó trescientos treinta millones de dólares: seis veces su presupuesto. Esta cifra (que no incluía las ganancias en otros países) colocó a *Forrest Gump* en el cuarto lugar de las películas más taquilleras del cine hasta entonces, sólo por debajo de *Star Wars*, de George Lucas, y de *E.T.* y *Jurassic Park,* de Steven Spielberg. Al año siguiente, la película de Zemeckis obtuvo nominaciones para trece categorías del Oscar (más que las películas de Lucas y Spielberg) y ganó el premio a la mejor película, director, guión adaptado, edición, efectos especiales y actor protagonista.

Ni los propios realizadores se explicaban el éxito de la película. Roth y Zemeckis lo atribuían a un mensaje de amor universal. Hanks, más honesto, se encogía de hombros y confesaba que no tenía la menor idea. La clave no se encontraba dentro de la película. Había que salir del cine y mirar alrededor.

El estreno de *Forrest Gump* en Estados Unidos coincidió con un debate acalorado en el país. Se discutía en las páginas editoriales de periódicos, en programas de televisión y en revistas como *Newsweek, The Atlantic* y *The New Republic*. Era la discusión alrededor de la llamada "corrección política": una tendencia que surgió a principios de los noventa en las facultades de las universidades y que pronto salió de esa esfera y se infiltró en la vida pública. Comenzó cuando un grupo de académicos planteó darle la vueta a los programas escolares y dejar de transmitir a los alumnos el punto de vista "dominante" y "opresivo" de la cultura occidental. Decían que había que impartir materias que rescataran las expresiones culturales de las minorías marginadas y que las pusieran al nivel de las obras canónicas de Occidente. Para ser congruentes con lo que se veía en clase, agregaban, cualquier profesor o alumno debía abstenerse de hacer o decir algo que pudiera ofender a alguna minoría en desventaja. No sólo eso: había que denunciar a quien lo hiciera.

Para muchos, estas reglas eran absurdas. Los detractores de la corrección política hacían notar el peligro de que alguien fuera señalado como defensor de la supremacía caucásica sólo por repetir formas de hablar arraigadas. Consecuencias como ésa terminarían por dañar aún más el tejido social. Por otro lado, sostenían que el temor a ser llamado "racista", "sexista" o "insensible a las desventajas ajenas" pondría un freno a la expresión de los artistas.

El debate interesó a personas fuera de la academia porque bordeaba uno de los derechos más defendidos por los estadounidenses: la libertad de expresión. La noción de vigilar el habla puso en alerta a políticos, periodistas, escritores y a cualquiera que usara el lenguaje como herramienta de su profesión. Sin embargo, si se volvió un tema de preocupación nacional fue porque reconocía un problema del que nadie se atrevía a hablar: cómo los movimientos a favor de los derechos civiles no habían

logrado erradicar ciertas formas de discriminación y rechazo a los “diferentes”. En un primer momento, se creyó que el debate sobre la corrección política era sólo una moda ideológica, heredada de las teorías del 68 francés, y que por tanto no saldría de las aulas. Sin embargo, las realidades de la sociedad estadounidense le dieron gravedad y vigencia. El reconocimiento de las minorías de las décadas anteriores había equilibrado la balanza jurídica, pero una cosa eran las leyes y otra los comportamientos —y el habla—. A través de éstos se mantenía la hostilidad hacia inmigrantes, mujeres, discapacitados y muchos otros grupos. No importa quién tuviera el punto de vista más sensato: el solo hecho de que el debate provocara reacciones tan fuertes bastaba para comprobar que había asuntos por ventilar.

Con sus incontables chistes sobre la deficiencia mental, la raza, las mujeres y el colonialismo, la novela de Winston Groom —el *Forrest Gump* original— era casi un catálogo de todo lo que a mediados de los noventa se consideraba inaceptable. Una película que respetara el tono de ese libro difícilmente habría sido acogida por un público de masas. No es que la novela de Groom fuera racista, misógina, imperialista o discriminatoria: su sátira se dirigía a quienes tenían esos comportamientos. Los impulsores de la corrección política, sin embargo, no aceptaban ambigüedades. Uno de sus blancos de ataque era el llamado “humor ofensivo”. Para ellos, el hecho de referirse a la raza, el sexo o las particularidades de alguien sin tomarse el tema en serio era una forma de afirmar que era inferior.

En la adaptación cinematográfica de Winston Groom y Robert Zemeckis los personajes principales de *Forrest Gump* son representantes de minorías que buscan la mirada empática del espectador. El amigo de Forrest que muere en batallla, Bubba, es un personaje negro (en el libro era blanco); el militar que pierde las piernas, Dan, redescubre la felicidad y se casa con una oriental, y la mujer que da

sentido a la vida de Forrest, Jenny, es una víctima de abuso sexual.

Ninguno de estos personajes es tan reivindicado como el propio Forrest. En la novela, Gump se apura a aclarar que el no es un idiota —o no el tipo de idiota que la gente normalmente imagina—: “Uno de esos mongoles: los que tienen los ojos muy juntos y parecen chinos y babean mucho y juegan consigo mismos”. No le sirve de mucho saberse diferente a ellos, ya que serán sus compañeros de clases en la única escuela que lo admite como alumno. El Gump de Tom Hanks jamás haría una descripción como ésa. Al contrario, cuando al principio de la película habla de su discapacidad mental, cuenta que su madre se enfrentó a un director de escuela que quiso ponerle la etiqueta de “inferior”, y cómo gracias a ella tuvo acceso a la educación de un niño normal.

Forrest Gump aludía al tipo de discriminación más esparcida en Estados Unidos: la dirigida a los millones de personas con un coeficiente intelectual por debajo de la cifra mínima para ser consideradas “aptas”, y que no cumplen con los estándares de inteligencia requeridos por los programas de educación y las políticas de servicios públicos. Ya que su desventaja social es menos notoria que la de otros grupos, los menos dotados en lo intelectual no son vistos como una minoría con derechos que reivinidicar. Todos los días, sin embargo, tanto el gobierno como las instituciones privadas usan marcadores de inteligencia para elegir a sus “mejores” ciudadanos. Ellos tendrán los mejores trabajos y la mayor proyección social.

Por un lado, el debate de la corrección política hablaba del respeto que se les debe a los “distintos”; por otro, *Forrest Gump* contaba la historia de un hombre con limitaciones que conseguía sobresalir. Más que una minoría, Forrest Gump era el hombre común. Cualquier espectador podía estar en su lugar y leer lo esperanzador del mensaje: no era necesario tener la mente de un genio para considerarlo un héroe. La

inocencia y las buenas acciones —“decencia”, como la llamaba Zemeckis— bastaban para atraer amor, reconocimiento y fortuna.

En octubre de 1990 comenzó de forma oficial el programa de investigación científica más prometedor de la historia: el Proyecto Genoma Humano (o PGH). Su objetivo era identificar los alrededor de veinticinco mil genes que componen el ADN humano y hacer un mapa de su localización. El interés por estudiar las enfermedades de origen genético había crecido en la década previa, a partir de que un premio Nobel, el virólogo Renato Dulbecco, publicó en la revista *Science* que la cura contra el cáncer sería más factible una vez que se mapeara el genoma humano. Por otro lado, el Departamento de Energía de Estados Unidos comenzó a estudiar las mutaciones y las alteraciones genéticas que resultaban de sus programas nucleares. Para evitar que los esfuerzos se duplicaran y los presupuestos se desperdiciaran el gobierno de Estados Unidos invirtió tres mil millones de dólares en la formación de un organismo que coordinara los avances del Departamento de Energía, los Institutos Nacionales de la Salud de ese país y las universidades de Inglaterra, Francia, Italia y Japón, entre otros países.

Los beneficios que prometía el PGH parecían inobjetables. Una vez que se conociera el mapa genético humano sería posible detectar el origen molecular de las enfermedades hereditarias, prever padecimientos futuros y hacer diagnósticos que permitieran a una persona tomar las precauciones necesarias para evitar una enfermedad antes de que presentara síntomas. Los involucrados en el PGH sabían que era necesario tomar en cuenta las implicaciones de llegar tan lejos. En el mismo año de su fundación, el PGH destinó fondos a un programa encargado de analizar desde un punto de vista ético, filosófico y religioso los escenarios

que podrían resultar como consecuencia de tener acceso al mapa genético de una persona. El Programa Ético, Legal y de Implicaciones Sociales se encargaría de formar profesionales de la salud que al tener en sus manos información genética sobre un paciente tomaran en cuenta sus necesidades, deseos y valores —y no sólo un criterio médico desde el cual aconsejar tal o cual solución—.

La teoría sonaba bien. Sin embargo, pronto se hizo evidente que, con todo y sus precauciones, el PGH tardaría menos tiempo en detectar enfermedades que en descubrir cómo tratarlas. En esta primera etapa conseguiría poco más que hacer una distinción entre personas con mapas genéticos normales y personas portadoras de cromosomas defectuosos. El solo uso de términos como “gen culpable” o “maligno” resultaba en asociaciones que escapaban a la biología y que acaban por estigmatizar a un individuo. Se le rechazaba incluso antes de nacer.

Una de las aplicaciones más inmediatas y tangibles del PGH fue el diagnóstico prenatal: medidas para conocer el estado de un feto en el periodo de su gestación que permitieran detectar malformaciones genéticas (e incluso predecir enfermedades de su vida adulta). La idea era que, al tener esta información, las mujeres embarazadas podrían realizarse un “aborto terapéutico”.

La noción del diagnóstico prenatal —ya no se diga la del aborto terapéutico— descansa sobre una verdad más inquietante que bien intencionada: la sociedad no quiere contar entre sus miembros a individuos con defectos. Los médicos alegaban que eran medidas orientadas a evitar sufrimientos innecesarios a los enfermos y a sus familias. Esto podía ser cierto en casos en que el recién nacido tuviera pocas probabilidades de supervivencia o su padecimiento le causara dolores físicos. Sin embargo, muchas de las anomalías detectadas no ponían en peligro la vida del bebé ni la del adulto que llegaría a ser. Por ejemplo,

malformaciones físicas, impedimentos visuales o auditivos, o deficiencias mentales.

Varios activistas dedicados a defender los derechos de las personas con discapacidad no tardaron en notar que el PGH los ponía en una situación especialmente vulnerable. El entusiasmo colectivo por un proyecto que prometía corregir las imperfecciones del ser humano ignoraba el retrato de una naturaleza humana compleja que proponían la sociología, la psicología y otras ciencias no biológicas. En un principio, los portavoces del PGH dijeron que sus objetivos de investigación serían sólo las enfermedades físicas (de por sí un concepto ambiguo). Luego, animados por el furor mediático alrededor del proyecto, algunos científicos sugirieron que la medicina genética podría ofrecer soluciones no sólo a problemas médicos sino de comportamiento (implicando de paso que la mayoría de los comportamientos tienen un origen biológico). De forma irónica y preocupante, las nuevas posibilidades de la ciencia revivieron un pensamiento determinista y esquemático que se creía superado.

En 1993, un reconocido activista a favor de los derechos de las personas con discapacidad publicó un ensayo que planteaba preguntas perturbadoras. En *¿Regreso al futuro? Nueva genética y personas con discapacidad* Tom Shakespeare sugería que avances en el campo de la investigación genética darían lugar a un resurgimiento de la eugenesia: la ciencia abocada a eliminar a aquellos individuos que una sociedad considera inferiores. Sociólogo de formación, Shakespeare sostenía que la ciencia médica y sus instituciones jamás se habían ocupado de las verdaderas necesidades de las personas con discapacidad. Los médicos, decía Shakespeare, siempre partían de la idea de que un individuo discapacitado sólo puede aspirar a tener calidad de vida si su cuerpo funciona como el de un individuo sano —o lo más sano posible—. Al dar por buenos los modelos médicos y nunca haberlos cuestionado, la sociedad daba por

hecho que una persona con discapacidad era un ser dependiente, y descartaba que pudiera ser productivo para la sociedad —ya no se diga una persona feliz—. La realidad —agregaba el sociólogo— era que para las personas con cualquier tipo de discapacidad el verdadero bienestar dependía de tener acceso a los bienes y servicios sociales. Al contrario de lo que muchos pensaban, la vida ideal de una persona con discapacidad no involucraba a enfermeras ni a cuidadores. La sociedad debía crear estructuras que les permitieran ser autosuficientes y tomar sus propias decisiones.

Shakespeare hablaba desde su propia experiencia. Padecía androcoplasia (o enanismo) por lo que conocía perfectamente los obstáculos que personas como él debían enfrentar todos los días en un mundo concebido para la gente sin impedimentos. Para aquellos con discapacidad mental —decía— el reto era mucho mayor. Si los prejuicios negativos alrededor de esta población ya les hacía complicada la vida, el hecho de que el PGH los tomara como punto de partida de sus aplicaciones prácticas era increíblemente arriesgado. Hablaba en concreto del diagnóstico prenatal. Los médicos, en primer lugar, y las familias influidas por ellos, darían por hecho que un feto “defectuoso” estaba condenado a una existencia miserable aun en los casos en que su vida no estuviera amenazada o marcada por el dolor físico. El sociólogo hacía notar que los programas de seguridad social no estaban diseñados para asistir a las mujeres que decidieran dar a luz fetos con algún padecimiento genético y que llegaran a requerir cuidados o terapias especiales.

El activista proponía que el Programa Ético, Legal y de Implicaciones Sociales del PGH dedicara un fragmento de su presupuesto a investigar cómo vivía la población de personas con discapacidad. De esa manera se encontraría que los problemas —y las soluciones— estaban relacionados

con temas de adaptación social y que no era necesario cortar el mal “de raíz”.

Algo así no sucedería porque en el proyecto del PGH confluían intereses de la industria farmacéutica (algunos laboratorios ya ofrecían “kits de diagnóstico”) y la intención del gobierno de disminuir el gasto público en cuestiones de salud. Aunque los médicos no podían obligar a una mujer a someterse a un aborto terapéutico, una familia de bajos recursos no podría —si quisiera— asumir el costo monetario de tener un bebé “anormal”. En este solo hecho el diagnóstico prenatal remitía a uno de los objetivos de la eugenesia de principios del siglo pasado, ahora considerada inhumana y criminal: poco a poco erradicar los estratos bajos de la sociedad.

A mediados del siglo XIX, en muchos países de Europa se esparció la teoría de la “degeneración”: la tesis que postulaba que si se permitía la mezcla entre grupos humanos de distintas características la civilización corría el peligro de regresar a un estado original de salvajismo. Aunque la teoría de la degeneración había surgido en Europa, los más preocupados por sus posibles estragos eran los estadounidenses: una sociedad que desde su fundación estuvo obsesionada con la prosperidad y el rendimiento económico. Según esta teoría, una de las consecuencias de la corrupción de la raza humana sería la transmisión de comportamientos indeseados como violencia, alcoholismo y apetito sexual desbocado. Esto se vinculaba con historias sobre familias en las que corría el “gen de la delincuencia”. Una de las más populares era la difundida en 1874 por el sociólogo Richard Dugdale en *The Jukes: A Study in Crime, Pauperism, Disease and Heredity*. Como miembro de la Asociación de Prisiones de Nueva York, Dugdale había notado que los prisioneros solían estar emparentados y concluyó

que las tendencias criminales eran atributos heredados. *The Jukes* era un estudio minucioso sobre cuarenta y dos familias que a lo largo de seis generaciones había incurrido en delitos. El ensayo se publicó en la revista *Scientific American* —dirigida tanto a lectores en general como a médicos y especialistas— y ayudó a fomentar el desprecio por el estrato social de los "fracasados". No sólo los delincuentes sino cualquiera que dependiera de la caridad o viviera de los impuestos ajenos era considerado una amenaza para el bien común.

Era de esperarse que Estados Unidos acogiera con entusiasmo la ciencia de la eugenesia: un conjunto de postulados y métodos que tenían como fin construir una sociedad compuesta por los mejores especímenes de la raza humana. El autor de la teoría (y del término "eugenesia") fue un primo de Charles Darwin: el inglés Francis Galton, quien en 1904 dio una conferencia que atrapó el interés de los ciéntificos de su país. En ella proponía alentar la reproducción de familias con buen pedigrí genético y hacer todo lo posible para erradicar la población de individuos "no aptos": delincuentes o personas de moral dudosa, enfermos y los llamados "débiles mentales". Como Galton aseguraba que la práctica de la eugenesia llevaría a Inglaterra a recuperar su poder imperial, los políticos la apoyaron con todo tipo de medidas (entre ellos Winston Churchill, vicepresidente del Primer Congreso Nacional de Eugenesia).

En 1910 se inauguró en Nueva York el equivalente estadounidense de la Sociedad Eugenésica de Londres. Llevaba el nombre de Departamento de Investigación Eugénica (ERO, por sus siglas en inglés) y estaba financiado por la familia Rockefeller y por la Fundación Carnegie para la investigación científica. La primera misión del ERO fue recolectar registros de familias "degeneradas" en hospitales, asilos psiquiátricos y reformatorios de Estados Unidos. Con base en ellos, se editaron folletos que mostraban gráficas genealógicas con símbolos que apuntaban a características

de personalidad “problemáticas”, acompañadas de información sobre el costo social y económico que causaban al país los comportamientos aberrantes. Estos folletos se repartían entre ciudadanos comunes y corrientes con el fin de hacerles ver cómo los *indeseados* los afectaban directamente, aunque no fueran parte de su familia. Para que las instituciones de salud pública se ocuparan de ellos, advertía el ERO, todos los estadounidenses se verían obligados a pagar impuestos más altos.

Antes de la fundación del ERO otras asociaciones ya se dedicaban a evitar la “degradación” de la sociedad. Una de ellas era la Fundación para el Mejoramiento de la Raza, dirigida por el doctor John Harvey Kellog, quien en 1914 organizó su primera convención nacional. Uno de sus participantes, el eugenista Harry Laughlin, dio a conocer un proyecto para “purificar la crianza humana” en un lapso de sesenta y cinco años, durante los cuales se llevarían a cabo quince millones de cirugías de esterilización. La propuesta de Laughlin perturbó a miembros importantes del ERO, quienes protestaron por el énfasis excesivo que ponía la eugenesia en la eliminación de “indeseables”, y terminaron cortando sus vínculos con el movimiento. Fuera del círculo de médicos, voces influyentes también se manifestaron en contra.

Los debates entre eugenistas se volvieron más discretos. El proyecto de esterilización nacional de Harry Laughlin resonó especialmente en el estado de Virginia, donde existía una “colonia estatal para epilépticos y débiles mentales”. Su fundador, el doctor Albert Priddy, recluía a todo aquel que considerara “poco apto” con el fin de que llevara una vida célibe. Priddy y su equipo sostenían que las mujeres eran especialmente propensas a la debilidad mental y que esto las llevaba a cometer actos inmorales (o sea, a embarazarse). También afirmaban que estas mujeres engendraban hijos que también eran débiles mentales, creando un círculo vicioso. Por ello, a toda mujer que

ingresaba a la colonia se le practicaba una salpingectomía: la extirpación de las trompas de falopio.

Cuando un hombre demandó a Priddy por haber internado a la fuerza a su esposa y a sus hijas, los médicos de la colonia dejaron de practicar esterilizaciones forzadas. Temerosos de las consecuencias, decidieron que era necesario ampararse bajo una ley.

Sin intimidarse por las críticas a su proyecto, Harry Laughlin lo convirtió en un texto voluminoso en el que reemplazó las referencias a personas “defectuosas” con el término “socialmente inadecuadas”. En 1921, Laughlin envió su libro a cientos de editores de periódicos, funcionarios y directores de instituciones médicas. Nadie lo recibió con tanto entusiasmo como Albert Priddy, quien pidió al legislador Aubrey Strode que se basara en él para redactar una iniciativa de ley para el control de enfermedades “hereditarias” como el alcoholismo, la inmoralidad, la sífilis y la “debilidad mental”.

Una vez redactada la ley, se preparó un caso de prueba. De las mujeres de la colonia que podían ser candidatas para el experimento, la adolescente Carrie Buck reunía los requisitos ideales. Sus padres adoptivos la habían llevado a la colonia por haber quedado embarazada, y el día de su ingreso mencionaron que padecía una cierta condición mental. Por otro lado, la madre biológica de Carrie llevaba cuatro años internada en la colonia y los registros la describían como una mujer “sin responsabilidad moral”. Para comprobar el argumento de que una madre libertina daría a luz a una “débil mental” faltaba demostrar que la niña que Carrie dio a luz después de haber sido internada presentaba alguna anomalía psicológica. Se designó a un especialista para que visitara a la familia que había adoptado a la niña y llevara a cabo una evaluación. Un examinador eugenista miembro del ERO anotó en su reporte que la bebé Vivian Buck era una niña “por debajo de lo normal”.

El juicio de prueba contra Carrie Buck se llevó a cabo en 1924. La parte acusadora buscaba comprobar que Buck era “una débil mental que, por las leyes de la herencia, era madre de un inadecuado mental en potencia”. Especialistas en eugenesia desfilaron frente a la Corte hablando de la amenaza que la acusada representaba para la sociedad; el jurado la encontró culpable y el juez la condenó a una esterilización forzada. A pesar de que la sentencia les era favorable, Priddy y Strode sugirieron que fuera revisada por la Corte de apelaciones de Virginia. Cuando ésta se negó a revocar el veredicto, el caso llegó a la Suprema Corte de Justicia. Esto consumaba el plan y cumplía el objetivo final: que la ley superara todas las pruebas posibles y que fuera discutida en la tribuna más alta del país. (El doctor Albert Priddy moriría pocos meses después y sería sustituido por su colega John Bell. Por tanto, el caso quedaría registrado como *Bell vs. Buck*.)

En 1927, el Tribunal Supremo de Estados Unidos hizo pública su negativa de revocar la sentencia de Carrie Buck. El juez que redactó el documento hizo énfasis en la recurrencia del supuesto gen de la debilidad mental y concluyó su argumento afirmando que “fue suficiente con tres generaciones de imbéciles”. A los veintiún años de edad, Carrie Buck fue la primera mujer en Estados Unidos en ser sometida a una esterilización forzada dictada por la ley.

En la década previa al juicio a Carrie Buck, los principios de la eugenesia habían sido ampliamente cuestionados en todo Estados Unidos. Aun así, la aprobación de la ley hizo que el resto de los estados imitara el ejemplo de Virginia. A mediados de los años treinta, en casi todo el país había leyes que amparaban operaciones que frenaban la reproducción de los “no aptos”. La popularidad del caso *Bell vs. Buck* llevó a otras naciones a agregar estatutos similares a sus constituciones. Entre ellos, Canadá, Suiza, Islandia, Noruega, Suecia, Dinamarca, Japón y Alemania. En 1932, un Reglamento de Eugenesia e Higiene Mental entró en vigor en

Veracruz, México, y se usaría para la “regulación de la natalidad y esterilización de los ejemplares humanos indeseables de reproducción”.

No fue sino hasta la década de los sesenta que la Asociación Médica de Estados Unidos puso a discusión entre sus miembros el posible abuso de *Bell vs. Buck*. En ese entonces, ochenta por ciento de los encuestados dijo estar de acuerdo con las esterilizaciones forzadas en casos en que las deficiencias mentales pudieran heredarse. Cuando en 1973 la ley *Roe vs. Wade* volvió constitucional el derecho a abortar, se revisaron de nuevo las leyes sobre reproducción. Entonces ya no se pensaba que las esterilizaciones evitarían la transmisión de rasgos de personalidad; esta vez, la campaña a favor de una reproducción selectiva alegaba que los padres con pocos recursos tendrían hijos que serían dependientes de la seguridad social. Con pocas variantes, era el mismo mensaje difundido en los folletos publicados por el Departamento de Investigación Eugénica sesenta años antes.

En 1973, una mujer que no sabía leer demandó a una clínica que le hizo firmar con una “X” una orden de esterilización haciéndole creer que era un recibo de medicamentos para sus hijas. La demanda dio a conocer un dato alarmante: alrededor de ciento cincuenta mil personas —niños, adultos e incapacitados— habían sido esterilizadas con recursos del Estado. A las mujeres que daban a luz se les había dicho que la esterilización era un requisito para la entrega de su recién nacido; otros habían aceptado a cambio de seguir recibiendo sus pagos de beneficiencia social. Como consecuencia de la indignación pública varios estados reescribieron o derogaron sus leyes sobre esterilización.

Esto resucitó el interés por el caso Buck. Un periodista localizó a Carrie y a su hermana, y periódicos como *The New York Times* y *The Washington Post* publicaron perfiles de las mujeres, relatos de sus historias y entrevistas con ellas. Hasta entonces se supo que los cargos contra las mujeres

Buck carecían de evidencia: Carrie nunca demostró rasgos de retraso mental e incluso su “inmoralidad” había sido fabricada: su embarazo a los diecisiete años fue producto de una violación. Su madre no era prostituta y su hija, la bebé “por debajo de lo normal”, llegó a obtener calificaciones tan altas que aparecía en el cuadro de honor de su escuela.

En 1980, la Asociación de Libertades Civiles de Estados Unidos demandó al estado de Virginia en nombre de pacientes esterilizadas en la colonia. (El gobierno llegó a un acuerdo con ellas, pero no se derogó la ley *Bell vs. Buck*.) A lo largo de esa década y hasta principios de los noventa, el caso siguió llamando la atención. El biólogo Stephen Jay Gould lo condenó en artículos y libros, y en 1993 se transmitió por televisión pública el documental *The Lynchburg Story:* una crónica de la vida en la colonia de Virginia. En Estados Unidos e Inglaterra, las transmisiones se repitieron a lo largo de dos años. De forma más esporádica, *The Lynchburg Story* se transmitió en países de Europa, Asia y Sudamérica.

Al mismo tiempo que millones de personas se enteraban por la prensa y la televisión de la historia de la eugenesia en Estados Unidos, un hallazgo científico fue acaparando la atención de los medios y terminó por sepultar el interés en los crímenes de la eugenesia. Se trataba del llamado Proyecto del Genoma Humano, que prometía usar la ciencia para eliminar los defectos hereditarios del hombre. Para los miembros del movimiento en favor de las personas con discapacidad la ironía no pasó inarvertida.

La eugenesia de Francis Galton alentaba la reproducción de los miembros superiores de la sociedad. Así como no había consenso sobre cuáles eran los indicadores de *debilidad mental*, el británico consideraba que las personas inteligentes eran fáciles de reconocer. Según él, se distinguían por su capacidad para percibir tonos muy agudos, por ser sensibles al aroma de distintas especies de rosas o porque podían reconocer las diferencias entre

cartuchos de escopeta tan sólo a partir de su peso. Otros estudiosos de la inteligencia propusieron criterios como la presión en el saludo de mano o el umbral de tolerancia al dolor.

Mientras los ingleses estaban ocupados en dividir a los “aptos” de los “no aptos”, en Francia se aprobó una ley que permitía que todos los niños tuvieran acceso a la educación escolar. Tan pronto se hizo evidente que no todos los alumnos sacaban provecho de este beneficio, en 1899 el gobierno encargó a una comisión de expertos que averiguara por qué. Las autoridades de Francia no veían valor alguno en los criterios que proponía Galton, basados sobre todo en la agudeza de los sentidos. Embebidos de los principios de la Ilustración y convencidos de que la razón era el único instrumento de conocimiento confiable, encargaron a sus mejores científicos el desarrollo de un método que ayudara a predecir el desempeño académico.

Al frente de la comisión estaba el neurólogo Alfred Binet, director del laboratorio de psicofisiología de La Sorbona, apoyado por el psiquiatra y pedagogo Théodore Simon. En 1905 presentaron el resultado de su trabajo juntos: un examen de treinta preguntas que medían el desarrollo del lenguaje y el manejo de conceptos abstractos. Su escala para medir la inteligencia permitía calcular si la capacidad de un niño para procesar información se correspondía con su edad cronológica. En todo caso, se le asignaba un número que determinaba su “edad mental”.

Desde un principio, Binet y Simon insistieron en que la ciencia era incapaz de medir las capacidades intelectuales de una persona, ya no se diga reducirlas a una cifra. Una y otra vez aclararon que su método respondía a la petición del gobierno francés y que debía utilizarse sólo para identificar a los niños que necesitaban atención especial para poder sobresalir en el mundo académico. Sin embargo, su cuestionario tuvo tanto éxito que todas estas precisiones quedaron en el olvido.

Al poco tiempo de la publicación de la escala Binet-Simon, varios países de Europa adoptaron su fundamento, la ajustaron a sus necesidades o la usaron para diseñar otros métodos. En Alemania sirvió para que el psicólogo William Stern creara un concepto nuevo: el coeficiente o índice de inteligencia (IQ, por sus siglas en inglés). Para calcularlo, Stern dividía la edad mental que arrojaba el test de Binet entre la edad cronológica de un niño y multiplicaba el resultado por cien. Más aún, Stern proponía seguir un modelo estadístico y aplicarlo a una muestra representativa de adultos. Esto permitiría calcular los rangos normales en el IQ de la población.

En Estados Unidos, la aplicación de pruebas de IQ pronto tuvo aplicaciones prácticas. En 1908, el eugenista Henry Goddard tradujo el cuestionario de Binet y lo puso a prueba en la Escuela de Formación de Vineland para Débiles Mentales, donde era director. Cuando expuso los resultados a sus colegas eugenistas, propuso un sistema de clasificación de los débiles mentales por primera vez basado en un número exacto: su coeficiente intelectual. Los que obtenían un puntaje de 0 a 25 eran considerados idiotas; de 26 a 50, imbéciles, y de 51 a 70, una categoría nueva a la que puso el nombre de “morones”. Según su clasificación, las personas en este grupo tenían una edad mental de ocho a doce años, y podían considerarse morones a las prostitutas, los delincuentes, y los alcohólicos. Según Goddard, debían ser alejados del resto de la sociedad. Una vez segregados, había que esterilizarlos.

El test de IQ de Goddard también se usó para demostrar que los inmigrantes que llegaban a Estados Unidos eran inferiores a los descendientes de los colonizadores originales. Apenas desembarcaban se les hacía responder el cuestionario de opción múltiple, aun cuando se sabía que la mayoría no hablaba inglés. Durante 1913 y 1914, miles de inmigrantes fueron deportados tomando como único criterio su resultado en las pruebas de IQ. Como a la vez se esparcía

el rumor de que los llegados de otros países eran ignorantes e idiotas, aquellos a quienes se les permitía la entrada eran blanco inmediato de prejuicios y malos tratos. Para la década de los veinte, el test de IQ de Goddard y el retrato "preocupante" que ofrecía de los recién llegados al país provocó que el Congreso de Estados Unidos redujera su cuota de inmigración.

Mientras que Henry Goddard usó la escala Binet-Simon para clasificar a los *débiles mentales* y para hacer perfiles raciales de los inmigrantes, el académico de la Universidad de Stanford —y también eugenista— Lewis Terman decidió darle el uso para el cual había sido creada: como medidor de facultades de futuros estudiantes. Como otros antes que él, Terman le dio al cuestionario un sesgo discriminatorio: serviría para clasificar a los estudiantes según sus habilidades. Es decir, para permitir la entrada a la universidad únicamente a aquellos con mayor puntaje y sugerir al resto el aprendizaje de oficios menos desafiantes (y menos remunerados). Como Goddard con los inmigrantes, Terman distribuía tests entre hijos de hispanoparlantes o entre negros que nunca habían recibido educación escolar. Concluía que sus deficiencias eran raciales, o por lo menos "inherentes" a las familias de las que provenían. Concluía también que eran incapaces de manejar abstracciones, pero que podía formárseles para ser trabajadores eficientes. Desde el año de su publicación, el test ha sido revisado y reeditado cinco veces. Aunque dejó de utilizarse como prueba de admisión escolar en esa universidad, el test Stanford-Binet sigue usándose como herramienta de orientación vocacional.

Poco a poco la aplicación de pruebas de IQ pasó de ser un asunto privado a un tema de interés nacional. A mediados del siglo XX comenzaron a publicarse libros escritos en lenguaje accesible y que despertaron el deseo en personas de todo tipo de conocer la cifra exacta de su propia inteligencia. Uno de los más exitosos fue *Conozca su propio*

IQ, de 1962. Su autor, el psicólogo Hans Jürgen Eysenck, fue uno de los psicólogos más activos en los debates sobre inteligencia y tipos de personalidad, los cuales atribuía a variaciones genéticas. Para evitar cuestionamientos sobre la solidez de sus métodos, el autor concedía que ninguna teoría científica podía ofrecer una medida exacta de la inteligencia de una persona y aclaraba que una calificación baja era sinónimo de *debilidad mental*. Aun así, daba números muy precisos para medir las oportunidades que tenía una persona para sobresalir en la vida.

En 1971 las leyes de Estados Unidos prohibieron a empresas y escuelas recurrir a pruebas de IQ para seleccionar a sus empleados o alumnos. En teoría, la medida dejó de ser tomada como un indicador serio de las capacidades intelectuales de una persona. Sin embargo, la realidad demostró lo contrario: libros como el de Eysenck se siguieron reeditando (a pesar de que sus tests eran cada vez más caducos), y decenas de títulos semejantes tuvieron el mismo éxito de ventas. Los libros que prometían medir la inteligencia pronto se convirtieron en una categoría *bestseller*.

Una prueba contundente de que su popularidad nunca decayó fue el impacto que causó la publicación de *The Bell Curve* en 1994. Sus autores, los estadounidenses Richard J. Herrnstein y Charles Murray, proponían una vez más que el coeficiente intelectual era un factor decisivo para que una persona alcanzara un nivel socioeconómico alto. No sólo eso: casi al final del milenio, el libro volvía a establecer una correlación entre raza e inteligencia. (Y señalaba, por ejemplo, que el puntaje promedio de la raza negra era inferior al de otras razas.)

The Bell Curve provocó indignación en círculos académicos y fue tema de reportajes y artículos en revistas como *Newsweek, The New Republic* y *National Review*. Como era de esperarse, esto contribuyó a que se vendiera más de medio millón de ejemplares en su primera edición. Su

promesa de una vida próspera para aquellos que demostraran tener un IQ alto apelaba a las aspiraciones primarias de los estadounidenses.

En 1997, Stephen Jay Gould dedicó *La falsa medida del hombre* a señalar los errores generales en el diseño de los tests de inteligencia y a denunciar la amenaza que representaban libros como *The Bell Curve*. A Gould le preocupaban no sólo los errores fundamentales en las teorías de medición del IQ sino sus repercusiones. Sabía que la clasificación de una persona con base en sus habilidades innatas terminaría por convertirse en un juicio de valor sobre su composición genética. El siglo XX contenía varios ejemplos de cómo cada vez que alguien señalaba fallas "de origen" en un grupo humano, lo que seguía era encontrar razones para justificar su exterminio. *The Bell Curve* apuntaba a esa ruta: una de las sugerencias prácticas de sus autores era que dejaran de fomentarse los embarazos en mujeres por debajo del promedio en la distribución de la inteligencia. Cualquier semejanza con los principios de la eugenesia establecidos a principios del siglo no era una coincidencia. Era el resurgimiento de una tentación poderosa.

Los argumentos de Gould y de otros detractores de la medición de la inteligencia no sirvieron para desprestigiar las pruebas de IQ. En 1989, la American Academy for the Advancement of Science publicó una lista de los veinte inventos científicos más significativos del siglo y consideró que el cálculo del coeficiente intelectual merecía figurar junto con la radio, el avión y el descubrimiento del ADN. Una de las formas más fáciles de observar el rol que todavía juega la psicometría en la estructuración de la sociedad es a través del temido examen SAT: la criba que utiliza la mayoría de las universidades de Estados Unidos para elegir a sus alumnos. Se creó en 1926 en la asociación conocida como College Board (o "Consejo de Universidades"), y en un principio sus siglas se derivaban del nombre "prueba de aptitud escolar" (*standard aptitude test*); como consecuencia

de las críticas a las pruebas de inteligencia, en 1990 ese nombre se cambió por el de “prueba de evaluación escolar” (*standard assesment test*). Desde 1993 las siglas SAT ya no representan nada. El examen tiene cada vez más oponentes, incluidas algunas escuelas que han tomado la decisión de no tomarlo en cuenta en sus procesos de admisión. Aquellos que obtengan un puntaje bajo pueden seguir estudiando —pero no podrán hacerlo en las universidades más prestigiadas—. Como en su momento se lo propuso el creador del test Stanford-Binet, el SAT funciona para determinar *a priori* quién puede aspirar a tener una vida próspera, y quién debe conformarse con recibir una educación que le permita sobrevivir.

Una veta oscura del romanticismo alemán fue la exaltación de una raza de hombres superiores y de una nación que debía resurgir de su pasado glorioso. El mito de la supremacía aria se infiltró al campo de la investigación científica y, en 1905, se fundó en Alemania la Sociedad para la Higiene Racial. Por otro lado, desde finales del siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo XX era común que estudiantes de Estados Unidos viajaran a Alemania para tomar clases con los científicos prominentes de la época. Ya que en ambos países la eugenesia era un campo en desarrollo —y de por sí los estudios de la herencia formaban una comunidad pequeña—, académicos e investigadores de ambos países solían estar en contacto y al pendiente de sus respectivos avances. En Alemania, además, se veía con admiración el hecho de que el trabajo de eugenistas estadounidenses tuviera repercusiones casi inmediatas en la política y en la sociedad. Era el caso de Henry Goddard, que importó a Estados Unidos el test de IQ creado por Alfred Binet, y consiguió que se usara para reducir la inmigración. En 1913, apenas un año después de su publicación, los

alemanes tradujeron el libro de Goddard, *La familia Kallikak:* un estudio de la herencia de la debilidad mental.

A finales de los años veinte el médico alemán Karl Brandt escribió al Departamento de Investigación Eugénica de Estados Unidos. Pedía información sobre todo lo relacionado con las prácticas de esterilización, con el fin de distribuirla entre los consejeros en asuntos de eugenesia del gobierno alemán. El director del ERO enlazó a Brandt con el máximo experto estadounidense en el tema: Harry Laughlin. Era el hombre cuyas propuestas sirvieron de base para la ley con la que se enjuiciaría a Carrie Buck. Asimismo, Laughlin era un germanófilo que en sus artículos elogiaba a la raza teutona, por "reconocer los fundamentos biológicos del carácter alemán". Encantado aceptó asesorar a Brandt y pronto se convirtió en el eugenista más citado entre sus colegas alemanes.

Los intereses particulares de Laughlin coincidían con los de un político en ascenso meteórico: Adolf Hitler. En su libro *Mi lucha,* Hitler se proclamaba a favor de la esterilización para evitar la reproducción de individuos con malformaciones o de moral "depravada", y condenaba que a los hijos de inmigrantes —en especial judíos— se les concediera la ciudadanía alemana con tanta facilidad. En ese sentido, afirmaba, Estados Unidos hacía lo correcto al negar la naturalización a "ciertas razas". Cuando en 1933 Hitler fue nombrado canciller, creó la "ley para la prevención de descendencia con enfermedades hereditarias". La estigmatización de seres humanos "defectuosos" sería una herramienta eficaz del Partido Nazi, que consiguió que la población apoyara programas de eutanasia y de esterilización masiva. Las campañas culminarían con la creación, en 1939, del programa Aktion T4, bajo el cual fueron asesinados hombres y mujeres de todas las edades que, según médicos del régimen, llevaban "vidas indignas de ser vividas". En una primera etapa, Hitler simplemente seguía los preceptos de la ley *Bell vs. Buck* —con la

diferencia de que debía aplicarse en cada rincón de Alemania —.

Laughlin aplaudió la medida adoptada por Hitler y en sus textos aludía a su papel de asesor: “Alemania aprendió de Estados Unidos”, escribió. A pesar de que su postura radical le causó problemas con los eugenistas de su país, Laughlin siguió colaborando con los alemanes más prominentes en el campo —y cada vez más cercanos al gabinete de Hitler—. Su prestigio allí era tal que en 1936 la Universidad de Heidelberg le otorgó el grado de doctor en medicina por su contribución a la “ciencia de la limpieza racial”. Para Laughlin, la distinción “era evidencia de un entendimiento en común entre los científicos alemanes y estadounidenses sobre la naturaleza de la eugenesia”. Sin embargo, tuvo que recibirlo *in absentia*. Para entonces —y por sus declaraciones polémicas— el ERO había dejado de apoyarlo con fondos. Por otro lado, los festejos de la Universidad de Heidelberg coincidían con la fecha en que Hitler había expulsado a los alumnos judíos dos años antes. La prensa estadounidense publicó editoriales que sugerían que todo aquel que asistiera estaría respaldando las políticas de Hitler.

En los dos años que habían transcurrido desde que Hitler llegó al poder, la postura de Estados Unidos pasó del asombro ante su popularidad al reconocimiento de una dictadura que arrasaba con todo a su paso. Aunque la ley de esterilización también afectaba a ciudadanos alemanes, con el tiempo se convirtió en un arma de genocidio. La caracterización de los inmigrantes —principalmente de los judíos— como individuos con genética defectuosa o inferior sería uno de los argumentos con que los nazis justificaban el asesinato masivo. A pesar de que los medios estadounidenses comenzaron a reconocer señales de la matanza, era imposible predecir las dimensiones de la masacre que quedaría al descubierto una década después: en los campos de exterminio fueron asesinados seis millones de judíos —y otros seis millones, suma de soviéticos,

polacos, serbios, eslovenos, españoles republicanos, gitanos, homosexuales y discapacitados—. Habiéndose declarado neutral, Estados Unidos se limitaba a observar.

El final de la guerra trajo consigo una de las ironías más grandes del siglo. En los juicios de Núremberg, las autoridades de Estados Unidos se hicieron cargo del llamado "Juicio de los médicos": la distribución de sentencias a los nazis que llevaron a cabo experimentos médicos sin el consentimiento de los pacientes. El nombre oficial del proceso era *Estados Unidos vs. Karl Brandt*. El hombre que encabezaba el equipo de acusados era el mismo a quien Charles Laughlin asesoró meticulosamente en la implantación de un plan de esterilización en Alemania (y, desde 1934, médico personal de Hitler).

La fiscalía de Estados Unidos se concentró en las esterilizaciones que ocurrieron en los campos de concentración y dejó fuera los cientos de miles de operaciones involuntarias que se llevaron a cabo desde que entró en vigor la ley alemana de esterilización. Aun así, el abogado de Karl Brandt y los del resto de los acusados citaron como precedente la ley *Bell vs. Buck* y decenas de casos de eugenesia estadounidense. Incluso se mencionó el documento redactado por la Suprema Corte de Estados Unidos, donde se argumentaba que había sido "suficiente con tres generaciones de imbéciles". El abogado de Brandt también recuperó el polémico proyecto de 1914 de Laughlin, donde proponía "limpiar" a la población de Estados Unidos en un plazo de treinta y cinco años. Fue el proyecto que llamó la atención de los médicos de la colonia de Virginia, cuna de la ley Buck. Después de todo, la colonia había servido como sede de experimentación no de médicos sino del ejército de Estados Unidos (y el propio ERO proponía usar para los experimentos a pacientes de instituciones psiquiátricas).

La relación entre la ley Buck y el desarrollo de la eugenesia nazi no tuvo efecto en la aplicación de la ley.

Incluso el juez Robert Jackson, a quien se llamó “el arquitecto de los juicios de Núremberg”, hizo una distinción entre las esterilizaciones animadas por un espíritu de exterminio en el contexto de la guerra y aquellas que obedecían a “razones científicas” y tenían un beneficio social. Aunque algunos académicos dirigieron textos a la Suprema Corte de Estados Unidos donde pedían la derogación de una práctica “con tufos de nazismo”, no tuvieron el menor impacto. La percepción pública de la ley Buck se mantuvo sin cambios. Aunque el número de esterilizaciones forzadas se redujo después de la guerra, siguieron practicándose durante veinte años más.

A partir de que se promulgó la Ley de los Derechos Civiles de 1964, la raza, la religión, el género y la nacionalidad de origen dejaron de ser obstáculos para que una persona tuviera acceso a educación, consiguiera trabajo, recibiera becas y apoyos económicos, y pudiera visitar todos los lugares de servicio y entretenimiento existentes en Estados Unidos. Sin embargo, un grupo de personas quedó al margen de estos privilegios. Todos aquellos que padecían algún tipo de impedimento físico o mental tuvieron que esperar casi veinte años más para ser incluidos por ley en las actividades de la sociedad.

A pesar de que Franklin D. Roosevelt ejerció la presidencia durante cuatro periodos —incluida la Segunda Guerra Mundial— desde una silla de ruedas, a mediados del siglo XX las personas con impedimentos físicos eran vistas como incapaces de valerse por sí mismas. Incluso los veteranos de guerra, a quienes se consideraba héroes y se les rendía honores, tuvieron que ejercer presión para que el gobierno les ofreciera programas de rehabilitación física. Como fuera, nadie que usara muletas o, como el ex presidente, se desplazara en una silla de ruedas, podía moverse libremente

por la ciudad. A los “inválidos” les era imposible subirse a un transporte público, entrar a una cabina de teléfono, usar baños en oficinas y tiendas, —o simplemente caminar sobre banquetas diseñadas para gente “normal”—. Aun si tenían intactas sus facultades intelectuales, los problemas para movilizarse tanto en las calles como dentro de los edificios volvían casi nulas sus probabilidades para encontrar trabajo.

Si su discapacidad era genética (síndrome de Down), de la función motora (parálisis cerebral), visual o auditiva, las barreras a su alrededor se multiplicaban. Ante los ojos de la mayoría, niños y adultos con padecimientos como éstos debían ser confinados a lugares especiales. Si eran niños, a escuelas muy parecidas a hospitales psiquiátricos; los adultos, en centros de cuidado donde las enfermeras se comportaban como niñeras. En ningún caso se tomaban en cuenta sus deseos, y mucho menos se esperaba que desempeñaran alguna actividad o cumplieran una función en el mundo real. Todos alrededor decidían su destino, convencidos de su incapacidad para decidir sobre sus propias vidas.

Inspirados por los líderes de otras minorías, en la década de los sesenta los activistas a favor de los derechos de los discapacitados empezaron a organizar protestas públicas en las que exigían que se les tuvieran las mismas consideraciones que al resto de los ciudadanos. Sin embargo, sus peticiones tardaron en ser atendidas muchísimo tiempo más que las del resto de las minorías. Además, los avances fueron graduales. Hasta 1973 entró en vigor la Ley de Rehabilitación, que prohibía la discriminación laboral por discapacidad física o mental y ordenaba que los servicios públicos facilitaran el acceso físico a personas con impedimentos. Dos años después, la Ley para la Educación de Niños con Desventajas sirvió para garantizar su ingreso a escuelas públicas, a menos de que su tipo de discapacidad les impidiera beneficiarse de una educación estándar.

Eran tantas las necesidades que hasta entonces no se habían contemplado, que en los años que siguieron fue necesario corregir cláusulas, agregar enmiendas y hasta rebautizar las propias leyes con palabras que no fueran excluyentes o, peor, ofensivas para aquellos a quienes pretendían defender. Durante la década de los ochenta, la misión de los activistas fue reunir todos los pedazos de una legislación fragmentada y exigir al gobierno la creación de una sola ley que contemplara todos los casos y escenarios posibles.

Esto sucedió hasta 1990, con la aprobación de la Ley para Americanos con Discapacidad (ADA, por sus siglas en inglés). Además de protegerlos contra cualquier tipo de discriminación laboral y educativa, la ley ordenaba que todas las empresas debían adquirir mobiliario y herramientas de trabajo para personas con discapacidad, que el transporte público, comercios y edificios facilitaran el acceso a estas personas, y que todos los servicios de telecomunicación ofrecieran alternativas de uso. La aplicación de la ADA coincidió con el debate público alrededor de la corrección política. Como según este movimiento el lenguaje era un arma invisible y poderosa de la discriminación, se impuso un veto social a palabras como “inválido”, “lisiado”, “tullido”, “retrasado” o “mongol”. (Las leyes para discapacitados eran cuidadosas en su terminología, pero estas palabras seguían usándose en el habla coloquial.)

Con todo, faltaba mucho para cantar victoria. Según los activistas más importantes del movimiento, estas medidas apenas cubrían algunas carencias básicas. Faltaba derribar la barrera más alta de todos: la idea de que los problemas de las personas con discapacidad debían ser solucionados por médicos, psicólogos, trabajadores sociales y terapeutas de rehabilitación. Es decir, por todos los llamados “expertos” que no veían el mundo desde la perspectiva de una persona con discapacidad. El activista Tom Shakespeare sostenía que la prioridad de las instrucciones médicas —encontrar

soluciones biológicas basadas en parámetros “normales” de salud— no era la de las personas con discapacidad, quienes eran vistas como seres humanos a los que había que ayudar. Peor aún, como seres humanos cuya condición se podía —y debía— prevenir.

La abismal diferencia entre las perspectivas tradicionales de la discapacidad y lo que postula el movimiento que defiende los derechos de esa comunidad queda plasmada en el escenario hipotético que describió Shakespeare en su ya mencionado artículo de mediados de los años noventa. La sola existencia de un movimiento en favor de los discapacitados, dijo, ha dado a sus miembros una imagen positiva de sí mismos, que probablemente resulte en un aumento del número de uniones de personas discapacitadas. Muchos de ellos querrán tener hijos y crecerá la probabilidad de que conciban fetos con alguna discapacidad heredada. La nueva tecnología genética hará posible que esta discapacidad sea detectada desde el embarazo. Si éste fuera el caso, agregaba Shakespeare, habría que considerar la posibilidad de que los padres no desearan interrumpir la gestación. Esta decisión sería apoyada por la comunidad. Más importante, la ley obligaría a los médicos a respetarla.

La existencia de un movimiento en favor de los derechos de los discapacitados es lo que marca la diferencia entre la eugenesia de las primeras décadas y la que podría surgir con el avance de los estudios genéticos. Gracias a este movimiento, la toma de decisiones sobre quién merece nacer o qué tipo de persona debe ser considerada como parte de la sociedad ya no es privilegio exclusivo de la población “normal”.

En una escena de la película *Filadelfia,* un hombre pálido, flaco y con manchas en el rostro le explica a su interlocutor, un abogado, que la Ley de Rehabilitación de 1973 puede ser

usada para proteger a enfermos de sida contra casos de discriminación laboral. Él acaba de ser despedido de su trabajo por padecer la enfermedad y quiere demandar a sus jefes. El documento que tiene en sus manos demuestra que aunque la ley se creó casi una década antes de que se descubriera el virus de la inmunodeficiencia humana (VIH), tiempo después se decidió considerar el sida como una discapacidad. “No sólo por las limitaciones físicas que impone —lee el personaje en voz alta— sino porque el prejuicio alrededor de la enfermedad decreta una muerte social que precede a la muerte física.” Unos días antes el abogado se había negado a representar al hombre. Ahora, tras escucharlo, queda convencido de que deben interponer la demanda.

En 1993, año en que se estrenó *Filadelfia,* esta escena era transgresora. La película de Jonathan Demme fue la primera producción de Hollywood en tocar el tema del sida y, más notable, mostraba una cara poco conocida del rechazo social. La conversación entre el enfermo y su futuro abogado tiene lugar en una biblioteca pública; un momento antes, el bibliotecario había “sugerido” que el enfermo hiciera su investigación en un cuarto privado (cosa que llama la atención de otros visitantes, quienes al notar los sarcomas que delatan la enfermedad del hombre deciden sentarse lejos de él). Si la escena hubiera ocurrido unas décadas antes, la víctima de ese rechazo habría sido el abogado mismo: un hombre de color. A principios de los noventa, la discriminación racial era inaceptable; sin embargo, la escena demostraba que los comportamientos hostiles que antes se dirigían a los negros se reproducían, idénticos, hacia el hombre con sida. Aunque los protagonistas de *Filadelfia* representaban a dos minorías —negros y discapacitados— la película ponía en evidencia que los segundos seguían peleando por ver reconocidos sus derechos legales. También, que estaban condenados a una “muerte social”.

Con todo, la transgresión más grande de *Filadelfia* era tener a Tom Hanks como actor principal, poniéndole cara a una enfermedad que muchos consideraban el castigo que se merecían los homosexuales promiscuos (o los homosexuales, punto). Con un historial de personajes ingenuos, infantiles y amigables, Hanks representaba el lado limpio de la sociedad; el público lo veía como a uno de los suyos y no como a alguien con preferencias sexuales "anormales". Para que no quedara duda sobre el estilo de vida del personaje, Demme dejaba claro que éste se había infectado con el VIH en una de sus visitas a un cine pornográfico frecuentado por la comunidad gay. Por otro lado, planteaba que tenía una relación monógama, que era hijo de una familia que aceptaba su orientación sexual y que era un profesionista con una carrera brillante. Es decir, que era homosexual *y también* un ciudadano ideal.

Tom Hanks no sólo sobrevivió al estigma asociado con su personaje sino que obtuvo el Oscar al mejor actor por su trabajo. Y al ser un actor que infundía confianza fue el vehículo que permitió que un tema considerado escabroso tuviera la aceptación de un público masivo. Como escribió el crítico Roger Ebert el año de su estreno: "Para los espectadores que sienten antipatía hacia el sida pero entusiasmo hacia estrellas como Tom Hanks y Denzel Washington, *Filadelfia* puede servir para ayudarlos a ampliar su comprensión de la enfermedad".

Después de filmar *Filadelfia* Hanks aceptó la propuesta de interpretar a un personaje con un IQ por debajo de lo normal. Cuando se supo la noticia en Hollywood, aquellos que habían reprobado su decisión de encarnar a un enfermo de sida volvieron a pronosticar el fin de su carrera. Se decía que era inconcebible que, después de ganar un Oscar, el actor quisiera encarnar a un sureño con retraso mental. La respuesta a ese enigma podía encontrarse en algo que el actor había dicho sobre *Filadelfia,* incluso antes de que llegara a sus manos el guión de su siguiente película, *Forrest*

Gump. La experiencia de interpretar a un enfermo discriminado, dijo, le había hecho darse cuenta de “cuánto todos —pero específicamente yo— tenemos en común con una cantidad enorme de personas que supuestamente son diferentes a uno”.

De ser un actor con cara de buena persona, Tom Hanks se había convertido en el portavoz de las minorías discriminadas por padecer alguna discapacidad. No en cualquier momento de la historia de Estados Unidos sino en la década en que la atención a esas minorías había alcanzado el rango de cruzada nacional.

Forrest Gump alcanzó el estatus de película icónica el mismo año de su estreno. La historia de un hombre simple, sin ambiciones y sin conciencia de sus palabras y sus actos terminó por expresar los deseos y los temores de una sociedad en un momento particular. No era un fenómeno fácil de comprender. Tratándose del país donde se premia a los mejores y la mediocridad se considera un vicio por erradicar, el impacto de *Forrest Gump* parecía un sinsentido.

En esa paradoja yacía la explicación. En su defensa de la normalidad (a través de un personaje *ligeramente* subnormal) Forrest Gump apuntaba hacia el tipo de discriminación más común, esparcida e invisible: el rechazo a quienes reprueban las pruebas de inteligencia que se usan para elegir, desde niños, a aquellos con acceso a mejores formas de vida. Por otro lado, la defensa que hacía la película no habría tenido repercusiones tan grandes de no haber coincidido con los años en que se hizo público el debate de la corrección política: el movimiento que se propuso hacer consciente el uso ofensivo de ciertas palabras y estereotipos y de cómo éste era una forma de marginar a los “indeseables” de la sociedad. Por si esta coyuntura no fuera suficiente, la película de Robert Zemeckis hablaba de

una minoría más rezagada en la obtención de derechos jurídicos: aquellos con discapacidad física o intelectual. Su protagonista era un discapacitado cuyas diferencias no representaban un obstáculo para salir adelante (si acaso, habían sido una clave de su vida extraordinaria). Por último, pero lo más importante: el vehículo de este mensaje era el actor Tom Hanks —alguien cuya imagen limpia primero sirvió para ganarse la confianza de un público amplio y luego para infiltrar el mensaje de que los "distintos" —un enfermo de sida, un hombre con discapacidad mental— enriquecían el tejido social.

Las miles de personas conmovidas por la película no vieron en su protagonista a un hombre muy diferente a ellos. Forrest era un poco lento, pero podía vivir sin problemas entre los demás. Su simpleza y falta de ambición le habían abierto las puertas de lugares insospechados: era más reconfortante pensar que un hombre ordinario podía vivir experiencias extraordinarias, que creer que esto último era un privilegio de los superdotados. Por otro lado, la adaptación de *Forrest Gump* al cine llegó en la década en que se dignificó la noción de discapacidad. El nuevo modelo social exigía una revisión de conciencia: durante varias décadas, las "deficiencias" físicas o mentales fueron motivo de persecución y repudio. Pocos países invirtieron tantos recursos como Estados Unidos en campañas que buscaban eliminar a los "no aptos" —al punto de inspirar a oficiales del Tercer Reich—. En este contexto, una de las películas más simplonas de Hollywood, creada por los defensores del cine "sin pretensiones", contribuyó a denunciar la tiranía de la inteligencia y de la perfección genética. Visto de esa manera, no es de extrañarse que el personaje interpretado por Hanks haya ganado tantos adeptos en su carrera sin rumbo a lo largo de Estados Unidos. En el pasado, otros como él no habrían logrado escapar.

LAS TRANSFORMACIONES DEL CUERPO

Un joven viaja sentado en la parte trasera de un auto. Observa a los otros vehículos, a la gente que viaja en ellos, las calles, los edificios y todos los lugares que va dejando atrás. Parece sorprendido y triste; como si viera ese paisaje por primera y última vez. "Increíble, ¿verdad?", le pregunta el hombre que va sentado adelante, y que, a su vez, lo ha estado observando. El joven asiente con la cabeza y vuelve a mirar hacia afuera. "Dios mío", dice por fin. "¿Qué?", le pregunta con suavidad la mujer de anteojos negros que va sentada a su lado. Él señala hacia un lugar y le cuenta que es un restorán al que antes solía ir a comer. "Muy buenos fideos", agrega. Su expresión se ensombrece. "Tengo todos estos recuerdos de mi vida —comenta— y ninguno de ellos importa ya. ¿Qué quiere decir eso?" La mujer no responde pero entiende el porqué de su angustia. Ya pasó por eso una vez.

En apariencia, *Matrix* habla de la oposición entre el ser humano y la máquina, entendida como su hija maldita y quizá la futura culpable de su extinción. Desde siempre, mitos y leyendas han advertido a los hombres de los peligros de pretender ir más allá de sus capacidades y de apropiarse de la facultad reservada a los dioses: la facultad de crear. Es el caso del semidiós griego que tomó partido por la raza humana. Como castigo a la rebeldía del titán Prometeo, Zeus

privó de fuego a la humanidad. Sintiéndose culpable por las repercusiones de sus actos, Prometeo lo robó de vuelta para devolvérselo a los hombres y enseñarles las técnicas y las artes detonadoras de la civilización. Sus acciones transgresoras le acarrearon torturas terribles, que sirvieron de inspiración a dramaturgos y poetas griegos y romanos, y a todos los que después retomarían la mitología clásica. Prometeo pasaría de ser una figura heroica al prototipo de irresponsable que pone de cabeza las leyes de la creación. Los artistas que lo representaron de esta forma desconfiaban no tanto de las intenciones del héroe sino de la capacidad del ser humano para moderar sus impulsos y controlar sus ambiciónes.

Durante los siglos XVIII y XIX, la Ilustración y el positivismo animaron a los hombres a dar la espalda a los mandatos divinos (y a su extensión, los monárquicos). Confiaron en que la ciencia era la única depositaria de la verdad, y que al descubrir sus secretos serían ellos mismos —los hombres comunes, la mayoría— los regidores de su propio destino. Nunca más un monarca o un dios.

Tal subversión del orden despertó el miedo que estaba latente en los mitos antiguos que hablaban de hombres con poderes inusuales. La aparición en Inglaterra de las primeras máquinas textiles provocó en los trabajadores reacciones sólo comparables a las que podía provocar la llegada de un ejército enemigo. A pesar de haber sido diseñadas para optimizar el trabajo de los comerciantes rebasados en sus capacidades —una creación humana a favor de la humanidad—, pronto se revelaron como presencias aventajadas y favorecidas por los patrones. Por su costo de mantenimiento (siempre bajo en comparación a un sueldo), y sin las exigencias y necesidades de un trabajador humano, las nuevas máquinas hiladoras y tejedoras de algodón eran rivales feroces en el tablero socioeconómico que apenas se configuraba.

En las primeras décadas del siglo XIX, y en distintos puntos de Inglaterra y de Europa, trabajadores organizados se reunieron para destruir los centros de producción. Firmaban sus amenazas en nombre de un cierto Capitán Ludd; un personaje entre real y mítico, quien supuestamente había destruido unos telares varias décadas antes. Tan concreto y localizado era el odio de los luditas, que convirtieron a las propias máquinas en el blanco de sus ataques. No a los hombres que las habían diseñado ni a los empresarios que las habían "contratado"; mucho menos a los ideólogos o científicos detrás.

El ataque de los *luditas* a los centros de producción se diluyó cuando comprendieron que no eran las máquinas sino *otros* hombres los responsables del desempleo (y cuando el ejército británico se dedicó a perseguirlos, logrando varias detenciones y otras tantas ejecuciones). Aunque los obreros iracundos reaccionaban no sólo a la introducción de maquinaria sino al encarecimiento de los alimentos y a los estragos mercantiles de las guerras napoleónicas, el ataque a la máquina —visceral, inmediato— parecía provocado por esa vitalidad siniestra que emana hasta del más primitivo robot.

En la primera batalla significativa entre el hombre y la tecnología, esta última se declaró vencedora absoluta. Si hasta ese momento de la historia las "máquinas" conocidas eran accionadas por viento, agua y fuerza humana, el uso del vapor como nueva fuente de energía aportó una potencia sobrehumana a los trabajos, velocidades de operación de otra manera inalcanzables y movimientos de precisión milimétrica o, por el contrario, de muy largo alcance. La Revolución industrial del siglo XIX no sólo reinventaría los sistemas de producción y afectaría todos los aspectos de la vida diaria sino que acortaría las distancias geográficas. Con el surgimiento de los primeros barcos de vapor, la construcción de canales y —la más drástica de las innovaciones— el nacimiento del ferrocarril, las nociones de

tiempo y espacio que habían regido la mentalidad del hombre dejaron de tener valor. Referirse al siglo XIX como una era vertiginosa es más que una figura retórica: tiene que ver con el movimiento físico y con una posibilidad de desplazamiento nunca antes contemplada en la historia de la humanidad.

Ante cambios tan contundentes, incontenibles y que la mayoría consideraba equivalentes de progreso, cualquier movilización en contra (como la de los luditas a principios de ese mismo siglo) estaba condenada tanto al fracaso como al ridículo. Esto no quería decir que hubieran cedido el terror, el escepticismo y el recelo ante lo que parecía una violación del ritmo natural de la evolución de la especie. Al mismo tiempo que los defensores del cambio pregonaban los beneficios de una sociedad mecanizada, algunos artistas cuestionaron los nuevos paradigmas y propusieron, a través de su obra, el retorno de lo irracional.

Por su oposición a las formas artísticas clásicas, pero sobre todo por dar la espalda al positivismo y a su imposición de criterios basados en la razón, los artistas románticos del siglo XIX tejieron el reverso del tapiz de la Revolución industrial. En su obra rendían culto a la naturaleza, exaltaban los sentimientos, invitaban a sumergirse en un mundo onírico y sugerían dejarse llevar por la intuición.

Fue el caso de Mary Shelley, hija de intelectuales (su padre un sociólogo; su madre una escritora famosa) y esposa del poeta Percy Bysshe Shelley. También escritora, aceptó junto con su esposo el reto que Lord Byron (defensor acérrimo de los luditas) impuso a sus invitados la noche en que una tormenta los obligó a pasar la noche dentro de un castillo en Suiza. Cada uno —dijo Byron— tendría que escribir un cuento de fantasmas. Mary Shelley cuenta cómo sus tres rivales produjeron relatos correctos, pero aburridos. Ella, simplemente, no encontraba inspiración. Su historia —decía— le vino entre sueños. La tarde anterior Mary había

prestado atención a una de las interminables pláticas que solían tener su marido y los otros dos escritores. Trataba sobre galvanismo: una teoría de moda en la época, que afirmaba que la electricidad era capaz de revivir cuerpos. Impresionada por la imagen de un cuerpo hecho de partes de distintos cadáveres, Shelley imaginó la historia de un joven científico que, cegado por la ambición de los tiempos, intentaría —y conseguiría— inyectar vida a una creatura monstruosa.

Sin siquiera planteárselo y siguiendo, literalmente, el dictado de sus pesadillas, Mary Shelley escribiría la novela que mejor expresaba las angustias y los temores de una sociedad arrastrada por el ansia de crear y que apenas podía asimilar las transformaciones a su alrededor. *Frankenstein o el moderno Prometeo* condensaba un siglo de sentimientos encontrados con respecto al progreso, y se convirtió en el relato arquetípico de un hombre enfrentado con los engendros de su mentalidad ambiciosa y cien por ciento racional.

En apariencia, *Matrix* es una película que habla del triunfo de la realidad virtual. La década de los años ochenta, casi a finales del siglo XX, estuvo marcada, entre otras cosas, por el culto al cuerpo humano y de todo que estuviera a su servicio o le produjera placer. El desarrollo de la tecnología viró en la misma dirección. A pesar de que la compañía Sony introdujo al mercado su reproductor de casetes portátil casi por casualidad, el *gadget* inmortalizado con el nombre de Walkman era casi un manifiesto electrónico de las tendencias que definirían a las generaciones por venir: la práctica de fusionar el cuerpo con aparatos que magnifiquen la experiencia sensorial, el gusto por crear “burbujas” que aíslen al individuo de lo que pasa alrededor y, en fin, la convicción de que el entorno es algo que puede diseñarse a

la medida del hombre. La idea de que el mundo se adhiriera al cuerpo hizo que en 1984 cientos de personas hicieran filas interminables para hacerse del primer modelo de teléfono celular. Con un peso de casi un kilo, una batería que duraba media hora y un precio de cuatro mil dólares, el “ladrillo” (su apodo oficial) de Motorola lanzaba un mensaje claro: su dueño pertenecía a una era sin ataduras. Y esto por hablar sólo del sonido. Con la popularización de las videocaseteras, las imágenes que antes eran exclusivas de la televisión y del cine se volvieron objetos de intercambio entre personas comunes, libres de disfrutarlas en sus espacios privados, sin depender de horarios fijos ni obligados a compartir con otros su experiencia audiovisual —y emocional —.

Si bien hasta finales de los años setenta las computadoras personales se vendían sólo en tiendas especializadas y a precios inaccesibles para un comprador promedio (quien, por otro lado, no les veía mucha utilidad), a principios de la siguiente década las principales compañías diseñaron modelos más económicos para ser conectados a las pantallas de televisión. Podían ser usados como procesadores de texto, con programas de contabilidad y —según ellos, lo menos importante— como consolas de videojuegos. En ese momento, la industria del videojuego casero estaba plagada por un exceso de marcas, cuyos cartuchos sólo podían ser usados en sus respectivas consolas. El asunto era caro, engorroso e inoperante. A mediados de la década, las compañías se verían obligadas a repensar su estrategia. En adelante —decidieron— se adaptarían al *software* de las computadoras personales. La compulsión que caracteriza a los consumidores de videojuegos aceleró exponencialmente el perfeccionamiento de la computadora personal.

Música y video portátiles, teléfonos que ya no anclaban a las personas a un solo lugar y computadoras que igual servían de oficinas caseras que de consolas para juegos (y que atrapaban, durante horas, la atención del jugador) eran

partes de un rompecabezas todavía inconcluso. En 1989, el último año de la década, un físico empleado en un centro de investigaciones suizo aportaría, casi sin darse cuenta, el diseño de la pieza central.

Lo que en esos días ocupaba al inglés Tim Berners-Lee era el llamado colisionador de partículas, un túnel subterráneo donde se pretendía replicar las condiciones anteriores y posteriores del Big Bang. Con el único fin de volver más ágil la comunicación entre la comunidad científica y de compartir con sus colegas los avances del colisionador, Berners-Lee presentó a su jefe del Centro Europeo de Investigaciones Nucleares un proyecto sobre una posible "malla de información". (En otras partes del proyecto lo llamaba "sistema universal de información vinculada".) El jefe de Berners-Lee revisó el documento y escribió sobre la carátula: "Vago, pero interesante". Estimulado por el visto bueno, el científico perfeccionó su idea. Al año siguiente, el mundo conocería el proyecto terminado con el nombre de "World Wide Web". De su intento por seguir las investigaciones sobre el origen del universo, Berners-Lee contribuyó a que surgiera otro universo igual de intrigante y expansivo.

Apenas comenzó la década de los noventa salió al mercado el primer *software* universal para navegar e investigar en la *red* y listo para instalarse en cualquier computadora portátil. Pronto se diseñaron los primeros "buscadores", y luego los portales que ofrecían la venta de servicios y productos. Si en los hedonistas años ochenta el hombre descubrió la posibilidad de aislarse del mundo y atraer hacia su cuerpo sonidos, imágenes y juegos placenteros, el desarrollo de internet reforzó todavía más la idea de que el mundo podía configurarse totalmente alrededor de él. Por primera vez en la historia, los lugares y las locaciones dejaban de tener una cualidad material. A su vez, el ser humano se dio cuenta de que podía "estar" en cierto lugar sin tener que situarse físicamente en él. La era

virtual volvería relativa cualquier noción de distancia, desplazamiento o punto de partida y llegada. A través de su avatar, una persona podía estar presente en cualquier lugar del mundo en el momento que lo deseara. Por tanto, instituciones, empresas y comercios que lo servían debían seguirle el paso. En el momento en que el espacio físico se volvió prescindible, y la geografía, una referencia meramente nominal, las corporaciones más poderosas vieron en el monitor de cada computadora en el mundo el lugar perfecto para establecer una sucursal.

Casi al concluir el milenio, muchos jóvenes vieron en el auge de internet una oportunidad para crear empresas virtuales. No sólo en el sentido literal —operaban en el ciberespacio— sino porque cifraban su valor única y exclusivamente en el precio especulativo de sus acciones. El modelo económico de las llamadas empresas dot.com consistía en atraer el mayor número de accionistas posibles y ya luego preocuparse por un capital real que las respaldara. El entusiasmo de los *dotcomers*, el deslumbrante despunte de la tecnología y la confianza en un modelo económico que privilegiaba la velocidad de crecimiento sobre las ganancias, sedujeron a inversionistas privados y a las cabezas de empresas establecidas que no querían quedarse fuera de la revolución digital. En la mayoría de los casos, las intenciones de los fundadores de compañías dot.com eran genuinas. Sin embargo, la voracidad de los involucrados les hizo perder de vista que no había un sólo activo detrás. Los nuevos millonarios se dedicaron a gastar el dinero de los accionistas por adelantado en vacaciones de lujo pagadas para sus empleados, en oficinas ultraequipadas y en estilos de vida ostentosos. Un reportaje de CNN de 1999 muestra al fundador de una de estas compañías bailando con una modelo sobre la mesa de una discoteca y diciendo: “Tengo a la chica. Tengo el dinero. Estoy listo para vivir una vida repugnantemente frívola”. Muchos como él drenaron los fondos (de por sí especulados) de las empresas digitales.

A finales de ese año y a principios de 2000 subieron las tasas de interés y cayeron los indicadores del Nasdaq (el mercado de valores electrónico en Estados Unidos). Presas del pánico, los inversionistas y las empresas liquidaron sus acciones y la "burbuja digital" reventó. Algunas compañías se declararon en bancarrota y otras fueron acusadas de fraude. Sólo algunas sobrevivieron al derrumbe. En cuestión de semanas los jóvenes que hacía poco bailaban con modelos sobre las mesas de las discotecas perdieron todos sus signos de estatus y prosperidad. Su vida durante esos años había sido una sucesión de espejismos, sin sustento en la realidad. Hubo, sin embargo, quienes encontraron cierto consuelo en las historias de millonarios fugaces: aquellos empleados de empresas convencionales o dueños de negocios no relacionados con las nuevas tecnologías, que nunca encontraron justa la comparación entre sus ingresos y la riqueza súbita de los *dotcomers*.

Unos más veían en la digitalización del mundo la imposición de un nuevo orden amenazante e impersonal. Así como a principios del siglo XVIII grupos de trabajadores se habían organizado para destruir a su nuevo enemigo —los telares de vapor—, a finales del siglo XX surgió una corriente de ideas que se oponía a la inteligencia artificial y a todo avance científico que se apoyara en la informática. Se conoció como neoludismo, en clara referencia a aquel primer momento de miedo frente al progreso "encarnado" en robots. La diferencia era que reconocía que los empresarios no eran los últimos explotadores, sino que las formas propias de operar de la tecnología terminaban por alienar al explotador y al explotado, convirtiéndolos a ambos en partes funcionales de la maquinaria tecnológica. Las ideas más radicales del neoludismo se plasmaron en el manifiesto *Industrial Society and its Future*, de Theodore Kaczynski, mejor conocido como el *Unabomber*. De 1978 a 1995 Kaczynski envió dieciséis bombas a objetivos que incluían universidades y aerolíneas, y mandó una carta a *The New*

York Times prometiendo “cesar el terrorismo” si el periódico publicaba su ideario. En ese documento, también conocido como el “Manifiesto Unabomber”, Kaczynski afirmaba que las bombas eran medidas extremas pero necesarias para atraer la atención sobre el peligro que amenazaba a la libertad humana, regida por la alta tecnología que necesitaba una organización a gran escala. En el mundo planteado —y temido— por los neoludistas ninguna religión o sistema político serían capaces de igualar el dominio de la tecnología.

Así como el *Frankenstein* de Mary Shelley es considerada la obra de ficción que mejor expresa los temores de una sociedad enfrentada a la posibilidad de verse reemplazada por motores y trozos de metal, la película *Matrix*, de los hermanos Wachowski, es la primera película de ficción que plantea qué pasaría si esa misma sociedad, dos siglos después, hubiera perdido la guerra y se viera controlada por su más increíble invento: la réplica del mundo en una dimensión virtual. Los mensajes de advertencia de *Matrix* tocaron fibras sensibles en los espectadores de fin del milenio: el derrumbe espectacular de las apuestas, expectativas y futuros construidos alrededor de la economía *dotcom* ya habían permitido un atisbo al lado oscuro de la era digital.

En apariencia, *Matrix* es un relato clásico de ciencia ficción —un género que, según como se le defina, puede ser hijo de la era industrial o tan antiguo como la civilización—. El espectro se vuelve amplio, vago e impreciso cada vez que se dice que la ciencia ficción es, simplemente, el tipo de ficción que se ocupa de especular. Para diferenciarse de la fantasía, debe partir de una realidad regida por las leyes de la naturaleza, tal como las conocemos: es el género de lo improbable pero no de lo imposible. Visto de esa manera, cualquier relato

realista de aventuras, desde la Antigüedad hasta el presente, que narre eventos raros pero no desorbitados, ya forma parte del género.

Más que la enunciación o ilustración de leyes científicas lo que mejor define a la ciencia ficción es la voluntad de sus personajes de llegar a una meta aplicando el método científico. Fue hasta finales del siglo XVIII y principios del XIX cuando la búsqueda de conocimiento basado en la aplicación de este método se convirtió en el signo de los tiempos: en un paradigma social. A la nueva obsesión colectiva por experimentar y llegar a conclusiones, se sumó el surgimiento de la novela como forma literaria prestigiada y predominante. La mesa estaba puesta para que la prosa de ficción "de método científico" ocupara la imaginación de escritores y lectores, todos afectados por los cambios a su alrededor. En esta definición del género, Julio Verne y H. G. Welles son considerados los pioneros. Welles, mucho más que Verne, vio con escepticismo las nuevas posibilidades y tendió a imaginar desenlaces catastróficos. Una generación antes, la escritora Mary Shelley había anticipado la visión de Welles. En *Frankestein o el moderno Prometeo* Shelley imaginó el lado oscuro de la innovación.

Como era de esperarse, el siglo XX ofreció las condiciones perfectas para la coronación del género. En 1926, la creación de la revista *Amazing Stories* sirvió para distinguirlo de otros tipos de ficción. Su editor bautizó el género como *scientifiction,* y lo definió como "el tipo de historia que escribían Verne, Welles y Poe, en la que se mezclaban hechos científicos y visiones proféticas". La posterior fundación, en 1931, de la revista *Astounding Science Fiction* —y el propósito de su editor, John W. Campbell, de volverlo un género respetable— hizo que los estándares literarios de la ciencia ficción se elevaran notablemente. En sus páginas se dieron a conocer los escritores más respetables del género, como fue el caso de Ray Bradbury, Arhtur C. Clarke e Isaac Asimov. Desde la creación de estas revistas y hasta

finales de los cincuenta, la ciencia ficción tuvo un tono admirativo y celebratorio.

El fin de la Segunda Guerra Mundial, por un lado, y el lanzamiento del Sputnik, por otro, cambiaron el ángulo de la ciencia ficción. La amenaza de la bomba atómica y el desarrollo tecnológico que trajo la Guerra Fría obligaron a los escritores a dejar de lado la especulación y el asombro (después de todo, el futuro los había alcanzado) y a concentrarse menos en el hecho científico y más en sus consecuencias sociales.

Aun así, los héroes de los relatos se movían en escenarios todavía improbables y los hechos ocurrían en futuros lejanos. Ya que estaba en juego la vida misma y la aniquilación del planeta, la imaginación de los escritores de aquel periodo era todo menos sutil: se hablaba de invasiones de seres extraterrestres (una metáfora para referirse al gran Otro: el comunismo) o de la necesidad de los supervivientes humanos de colonizar otros planetas. La brecha con lo desconocido era todavía amplia, como lo era también el margen de exploración (y explotación) de los miedos del lector.

En apariencia, *Matrix* habla del impulso del ser humano de rebelarse ante la autoridad. Este impulso, una vez identificado, organizado y manifestado a través de un grupo, ha tomado tantas formas como la autoridad misma. En el último cuarto del siglo XX la autoridad contra la cual decidieron revelarse los jóvenes de Estados Unidos e Inglaterra era el conjunto de buen gusto, buenas costumbres y convenciones sociales que, en su opinión, se habían vuelto opresivas y una amenaza para la libertad. Aunque tomó su empuje de los sonidos, las letras y las actitudes trasgresoras del rock, el movimiento punk de mediados de los setenta buscaba que su descontento incidiera mucho más allá del

circuito musical. Para ello era necesario *ofender* la vista de todo el que se tuviera enfrente, violando cualquier código estético —de vestido, de peinado, de actitud— que se considerara aceptable.

Además de las conocidas cabezas rapadas, *mohawks* de colores y perforaciones en la cara y en el cuerpo, los punks adoptaron el cuero y el metal como una de sus señas de identidad de grupo. Estos materiales, sobre todo el cuero, ya habían servido para identificar a la estirpe rebelde de la segunda mitad del siglo. Nacida de la simple necesidad de proteger del viento a los primeros aviadores y de las caídas a los motociclistas, la chamarra de cuero pasó de ser una prenda de vestir a un símbolo de todo lo agresivo y transgresor. Primero fue adoptada por los grupos de motociclistas (que nacieron con las motocicletas, a principios del siglo, pero que hasta la fecha se ven a sí mismos como un grupo marginal). Después, por la variante *gay* de esos grupos, surgida en la década de los cuarenta, con el propósito de manifestarse no sólo contra el *establishment* sino contra la imagen de afeminado con que se asociaba a los homosexuales —estereotipos, en buena parte, difundidos por el cine —.

No sin ironía, otra vez el cine creó un estereotipo que negaba el anterior. Esta vez, forjó la imagen del motociclista rebelde al que todos (heterosexuales y *gays,* motociclistas o no) admiraban y querían imitar. Basada en la “Revuelta de Hollister” de 1947 (un *rally* de motociclistas borrachos y peleoneros que la prensa sensacionalista retrató como apocalíptico), la película *The Wild One,* de 1953, lanzó al mundo la imagen de un Marlon Brando vestido con pantalones de mezclilla, camiseta blanca y chamarra de cuero, interpretando al líder de una pandilla de motociclistas. Dos años después, en 1955, James Dean inmortalizaría esa misma imagen, y lo que representaba, en la película *Rebelde sin causa*.

Si bien los clubes de motociclistas *gays* de California y Nueva York dieron lugar a la cultura *leather,* el material mismo —el cuero— se independizó de sus orígenes y fue acogido por la comunidad homosexual, que también era la clientela de clubes sadomasoquistas. Por su lado, los miembros de grupos de rock imitaron el vestuario, que por extensión se convirtió en uniforme del movimiento punk. Algunos sostienen que la apropiación de los punks del uniforme *leather* era, como todo lo que hacían, una denuncia; en este caso, de las maneras en que el sexo se había convertido, como todo lo demás, en algo que se exhibía como si fuera una corriente de moda.

Ya se tratara de heterosexuales rebeldes, de *gays* hartos de estereotipos afeminados, o de punks que condenaban o parodiaban todo, a todos los unía la consigna de dar la espalda a dogmas establecidos y de cuestionar clichés y convenciones. Ya entrados los setenta, este último movimiento —el punk— sumó a todas estas causas otras derivadas de los tiempos: la defensa del feminismo y el rechazo feroz a la globalización y a todos los sistemas de vida derivados del capitalismo. Es decir, al consumismo que venía de la mano con el desarrollo de la tecnología y que ponía al alcance de todos objetos que unas décadas nadie habría imaginado posibles.

Y es que durante esos años, la tan temida investigación espacial acabó por provocar que ciudadanos comunes y corrientes tuvieran en sus casas aparatos novedosos que los ayudaban a vivir mejor. A partir de los años cincuenta, la “convivencia” del ser humano con aspiradoras, lavadoras y todo tipo de robot doméstico provocó que la ciencia aplicada dejara de ser un motivo de especulación: estaba en el mundo, entre los humanos, y había probado sus ventajas. El mundo no sólo asumía la realidad de la era tecnológica sino que aceptaba sus frutos con más entusiasmo que horror.

Si hasta ese momento la ciencia ficción había usado el miedo y la incertidumbre como materia prima, sus autores

enfrentaron el reto de adecuar el género a la nueva noción de tecnología “aliada”, y de plantear para sus personajes dilemas y conflictos distintos. Los artistas consideraban que la familiaridad con las máquinas no eliminaba la angustia sobre formas de vida que, por el simple hecho de ser una invención humana, podían salirse de control. El propósito de los nuevos héroes consistiría en mantener sus nuevas creaciones a raya, y en recordar a los otros humanos que las máquinas habían sido concebidas para estar a su disposición. En los nuevos relatos del género, la pelea ya no sería sólo entre humanos y máquinas sino entre hombres que usaban las máquinas como herramientas de vida y hombres que las usaban como instrumento de control. Estos humanos —los maquinizados— formarían una mayoría aplastante; los héroes, por lo tanto, serían considerados rebeldes. Cuestionarían todos los dogmas, rechazarían la vida fácil y enajenante de las sociedades consumistas y pelearían por recuperar al individuo perdido en la masa. El género de los insatisfechos en un mundo tecnologizado sería, en adelante, conocido como *cyberpunk*.

Vestidos de látex negro, pisando botas pesadas y cargados de *gadgets* y armas, los rebeldes protagonistas de *Matrix* deciden declarar la guerra al sistema que ha reducido a los seres humanos a simple gasolina industrial. En el mundo descrito por la película de los hermanos Andy y Larry Wachowski el planeta y sus recursos han sido reducidos a escombros. Queda un escenario dantesco, en el cual ningún organismo vivo sería capaz de sobrevivir. Las máquinas —en abstracto— han tomado el control. Los hombres no sólo perdieron el derecho a habitar su planeta sino que se convirtieron en pilas que alimentan la gran maquinaria.

Los héroes y las heroínas de *Matrix* no vieron llegar el futuro; simplemente nacieron en él. Para ellos, la tecnología no es el enemigo sino una segunda naturaleza. Aún más, no serían nada sin ella. Sus destrezas y habilidades no son resultado de un entrenamiento meticuloso sino de la

“descarga” en sus cuerpos de programas que les permiten desde dominar artes marciales hasta manejar helicópteros.

Si bien el *cyberpunk* fue resultado del despegue tecnológico y científico que trajo consigo el fin de la Guerra Fría, también es hijo de la contracultura gestada en esas mismas décadas. No sólo adoptaron de ella el espíritu rebelde —y el vestuario de cuero y látex— sino la noción de que las drogas son puertas de acceso a una realidad paralela. Las metáforas no son sutiles. Sus personajes se dividen en *dealers* y consumidores, y los subtextos de las tramas son la evasión, la percepción alterada y la adicción.

El dilema entre vivir una mentira gozosa o una verdad difícil está en el centro del argumento de *Matrix*. ¿Por qué si el mundo ha sido devastado hay apenas un puñado de rebeldes dispuestos a recuperar el control? Porque ellos —y sólo ellos— conocen la verdad. El resto de la humanidad es víctima de una alucinación colectiva, inducida por las astutas máquinas. En esta alucinación, el mundo permanece tal como lo recordaban los hombres a finales del siglo XX. *Matrix* le dice a sus espectadores: todo lo que te rodea ahora —la butaca en la que estás sentado, el cine que la contiene, la calle que está afuera, las personas a tu alrededor— son apariencias concebidas por un sistema con el objeto de hacerte feliz. Es un espacio diseñado por máquinas, que consumen la energía de tu cuerpo mientras tú —o una proyección de ti— se desenvuelve en un espacio virtual creyendo que es el mundo real. Tu entorno es un ciberespacio diseñado por alguien (o algo) más.

En la nota publicada a propósito del estreno de *Matrix* el 31 de marzo de 1999, la crítica Janet Maslin, del periódico *The New York Times*, escribió: “Dirigiendo su película estrictamente a una generación educada en cómics y computadoras, los Wachowski visualizan con estilo lo último en ciberescapismo, creando una película que captura la dualidad de la vida a la laptop”. Si bien algunos críticos muy pronto identificaron el sector que con más entusiasmo

acogería la película (los adeptos al *cyberpunk*), la máxima legitimación de *Matrix* como representante del género aún estaba por llegar. Vendría del hombre que más de dos décadas antes inventaría el término “ciberespacio”. En su novela *Neuromancer* de 1984, el escritor William Gibson lo definía como “una alucinación consensual experimentada diariamente por parte de billones de operadores legítimos, en todas las naciones”. La tecnología de la Red Global Mundial —“triple w”—, o simplemente internet, sería desarrollada hasta cinco años después.

En esta misma novela, hito del género *cyberpunk*, Gibson introduce la idea de una dimensión en la cual los humanos adoptan una segunda identidad y están dispuestos a anular su corporeidad en favor de una imagen holográfica de sí mismos. En ella, “la información baila con la conciencia humana [...] la memoria humana es vuelta literal y mecanizada [...] sistemas de información multinacional mutan y dan lugar a nuevas estructuras de belleza y complejidad inimaginables, místicas y, sobre todo, no humanas”.

En las páginas de la novela, esta entidad hiperreal recibe el nombre de *matrix*.

En una entrada de blog del 27 de enero de 2003, el escritor William Gibson cuenta cómo un amigo suyo casi tuvo que arrastrarlo a un cine de Santa Mónica para ver la película de los Wachowski. (“Como se pueden imaginar —escribe— yo estaba preparado para que no me gustara.”)

Pero le gustó, agrega, “mucho”. Tanto, que fue a verla por segunda vez todavía durante su exhibición comercial. Más que provocarle un gran entusiasmo, vio en ella la asimilación de una estética —el *cyberpunk*, para entonces reducido de movimiento a moda—, de la misma manera en que él dice haber asimilado los fundamentos, para entonces agotados, de la ciencia ficción.

En apariencia, *Matrix* plantea el triunfo de la imagen (o de la copia sobre su modelo). La tecnología desarrollada en las últimas décadas del siglo XX, coronada por la llegada de internet, hizo posible que el hombre común y corriente convocara todo tipo de experiencias a su alrededor. Gracias a los *gadgets* desarrollados en los años ochenta, la música, las imágenes y hasta la voz al otro lado del teléfono podían seguirle el paso y entretenerlo en cualquier lugar. A partir de los noventa, un buen número de instituciones, empresas y comercios encontraron en el ciberespacio un medio ideal para plantarse frente a los ojos de cualquier ser humano que tuviera una computadora personal. Por un lado, el mundo real —el práctico, el funcional— contaría con una réplica que se adecuara a los gustos y las necesidades de cada habitante. Por otro, los videojuegos y el propio internet permitirían adentrarse en uno que no tendría correspondiente en el mundo material. Falsos por partida doble, estos mundos existirían solamente en una dimensión virtual.

Visto sólo de esa manera, como fase de una evolución, el desprestigio del "modelo original" en favor de su representación parecería una consecuencia inocua de la reconstrucción digital del mundo. Qué tanto era natural que el hombre se conformara tan rápido con simulacros y simulaciones de todo, es un tema que varios filósofos se encargaron de disectar. El primero de ellos lo hizo varias décadas antes de que existiera algo parecido a una computadora personal.

A mediados de los años cuarenta, el filósofo y crítico marxista Walter Benjamin culpó a la fotografía y al cine de borrar la originalidad (en su acepción de lo irrepetible y lo único) de la lista de cualidades propias de la obra de arte. Si bien, afirmaba Benjamin, la reproducción de una obra es

algo que ha existido desde los orígenes del arte mismo, mientras se hizo de forma manual la obra resultante era considerada una copia o una falsificación. Por el contrario, cuando los siglos XIX y XX inauguraron la posibilidad de que una imagen fuera captada y reproducida a través de procedimientos técnicos, la diferencia entre original y copia se volvió irrelevante. No era sólo que estas nuevas artes estuvieran hechas para ser exhibidas (a diferencia de una pintura, el cine era inconcebible sin un público masivo que ayudara a recuperar los gastos de inversión), sino que esta exhibición masiva y ubicua fue provocando que el valor de una imagen dejara de estar relacionado con las circunstancias únicas —en muchos casos rituales— de su exhibición.

Antes de la irrupción de la tecnología, el tiempo y el espacio daban a la obra de arte la cualidad que Walter Benjamin denominaba *aura*. Lo cual —notaba el filósofo— hacía posible un fenómeno hasta entonces inimaginable: que la obra de arte saliera al encuentro con su destinatario. Las nuevas masas, sostenía, dejaban ver una necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías.

Si bien la devaluación del modelo y la disponibilidad de sus copias eran consecuencia del desarrollo tecnológico y definirían la sensibilidad estética del siglo hasta un grado insospechado por Benjamin, no serían los únicos motivos detrás de la depreciación de la realidad.

A partir de los años sesenta un grupo de sociólogos, filósofos y críticos (en su mayoría, franceses) reflexionaron sobre el fracaso de la visión modernista del mundo. El derrumbe del régimen soviético, la conciencia pública de los genocidios llevados a cabo en nombre de las utopías y la angustia generada por la constante posibilidad de una guerra atómica, hicieron que el hombre del siglo XX se diera cuenta de que las ideas sobre el progreso en las que había confiado desde el siglo XVIII y XIX no eran precisamente una receta para la felicidad. Los teóricos de la posmodernidad

decretaron que ante el desencanto colectivo de todo lo que se había proclamado como único y verdadero, seguía una época de relativismo moral, de rechazo a los líderes políticos y religiosos y, en general, de un desprecio a los dogmas y valores de la cultura occidental. Después de que el racionalismo de los siglos XIX y XX lograra "liberar" al hombre del yugo impuesto por la religión, el pensamiento místico y la adoración de imágenes, la era posmoderna proponía un regreso al modelo de existencia que da la espalda al progreso y desconfía de todo aquello que se presenta como la Verdad.

A este relativismo moral correspondería un relativismo estético, que acabaría de dar por muerta la ya agonizante idea de que para ser valiosa una obra de arte debía ser única. Podía hablarse de "originales" para referirse a piezas de museo, pero difícilmente en el caso de la música, la literatura, la fotografía o el cine. En la era de la fragmentación, la imagen reemplazaría a la idea, y el medio sustituiría al mensaje. Las personas se conformarían —y hasta se entusiasmarían— con "puestas en escena" de la realidad, cada vez más sofisticadas y convincentes.

Visto de cierta manera, el posmodernismo es el capítulo más reciente de la veta de la filosofía que plantea una división entre un mundo inteligible y un mundo de apariencias que impiden al hombre entrar en contacto con la verdad. (Aunque, claro, el posmodernismo negaría ser parte de una continuidad: uno de sus principios es declarar la muerte de la Historia o, por lo menos, de su relato lineal.) Y aunque *Matrix* hace un recorrido por varias de las corrientes filosóficas que han puesto en duda la idea de una realidad "real", permanente e independiente del sujeto que la percibe, sólo un filósofo tiene el honor de ser referido dentro de la película: Jean Baudrillard, uno de los autores más citados del posmodernismo.

En una de las escenas, casi al empezar la historia, el *hacker/dealer* Thomas Anderson (después conocido como

Neo) sacará de su cajón un libro dentro del cual guarda cierta mercancía ilegal. El libro es una copia de *Simulacro y simulación*, de 1981, de Baudrillard: el único libro que los hermanos Wachowski le dieron a leer al actor Keanu Reeves antes de empezar a filmar. En él, Baudrillard explica la función de las realidades falsas (satisfacer cualquier cosquilla épica que pueda surgir todavía entre los hombres) y cuenta el extraño proceso mediante el cual el pasado —con sus guerras, sus revoluciones y sus hechos *verdaderos*— se ha convertido en un lugar utópico que todo el mundo tiende a recrear.

Sólo nos queda, dice Baudrillard, *el desierto de lo real*. Es la frase que usa Morfeo para mostrar a Neo qué fue de aquel planeta que a finales del siglo xx todavía conservaba una que otra forma de vida. Incrédulo y horrorizado, Neo mira a su alrededor y encuentra un terreno seco, destruido, muerto. Es el momento de la película en el que tiene que aceptar que todo lo que creía "su mundo" no era sino apariencia proyectada por la *matrix*. Un simulacro que terminó por sustituir a la realidad.

En el capítulo "Simulacro y ciencia ficción", dentro del mismo libro, el autor se pregunta: ¿existe ya una veta de ficción que corresponda a la era del simulacro? No sería la ciencia ficción, afirma, porque esta todavía es una proyección de lo real. Parece que no, concluye, pero es muy probable que "algo más" esté a punto de surgir. Tres años más tarde Gibson escribiría *Neuromancer,* y cinco años después Berners-Lee concebiría internet.

Ese *algo* más que presentía Baudrillard se conocería como *cyberpunk* —y, como bien había dicho el filósofo, sería un género muy distinto de la vieja ciencia ficción—. Pero antes de que *Matrix* se convirtiera, en palabras de William Gibson, en "el artefacto *cyberpunk* definitivo", otras películas menos sofisticadas ya habían inaugurado el género de la "ficción sobre la ficción".

En virtud de su director (Paul Verhoeven), sus efectos especiales (ganadores de un Oscar) y la base de *fans* de su actor protagonista (Arnold Schwarzenegger), la película *Total Recall,* de 1990, es una de las más recordadas. Basada en un relato de Philip K. Dick, describe la colonización de Marte por parte de los humanos. La colonia es controlada por "la Agencia", que cobra el oxígeno a precios cada vez más altos. Cuando, en la Tierra, un hombre se da cuenta de que la Agencia ha suprimido sus recuerdos y le ha otorgado una nueva identidad, viaja a la colonia para recuperar su pasado. Si el tema interplanetario delata que Philip K. Dick es un autor de la camada anterior, el dilema del protagonista coloca a la película en el centro de la ciberficción: sus dos identidades entran en conflicto, y debe escoger entre la original y la "creada".

De las más imperfectas —pero de las más memorables—, *Nirvana* (Gabriele Salvatores, de 1997) cuenta la historia del diseñador de videojuegos de una corporación poderosa, quien descubre que, por un defecto en el *software* de su último juego, su protagonista tiene conciencia de que se trata de una creación. Conmovido por el drama de un personaje que se sabe falso, el diseñador decide destruir su diseño antes de que la compañía lo lance al mercado. El propio William Gibson confesó su debilidad por *Nirvana*: "Basándome en un puñado de momentos —escribió en su blog—, yo la consideraría más valiosa que innumerables 'buenas películas' convencionales". Quizá, decía Gibson, lo que pasaba era que sugería una mejor película que la que era, o por lo menos una cibernéticamente más pura que las que se habían visto hasta ese momento.

Mucho menos interesante que *Nirvana,* pero basada en un relato del propio William Gibson, *Johnny Mnemonic* (Robert Longo, 1995) se sitúa en la segunda década del siglo XXI, época en que los humanos padecen del llamado Síndrome de Atenuamiento Nervioso. En este mundo —por supuesto, dominado por las grandes corporaciones— existen

“mensajeros” que venden su cerebro para transportar información, y para ello han tenido que eliminar sus propios recuerdos. Uno de estos mensajeros, Johnny Mnemonic, transporta, sin saberlo, la fórmula de la cura contra la enfermedad del siglo. El personaje es intepretado nada menos que por Keanu Reeves, que luego protagonizaría *Matrix*. En ese mismo año se estrenó *Días extraños,* de Kathryn Bigelow, sobre *dealers* que trafican con discos que almacenan recuerdos y experiencias ajenas. Además de los temas obvios, *Días extraños* compartiría con *Matrix* la noción del multiculturalismo como composición de la sociedad ideal.

Un año antes del estreno de *Matrix,* dos películas se alejaron de la premisa de la ciberficción (o, por lo menos, de su estética) para centrarse en la idea de un mundo falso, habitado por varios humanos que desconocen el engaño. En la brillante *Ciudad en tinieblas* (Alex Proyas, 1998), un grupo de extraterrestres intenta apoderarse de la esencia de “lo humano”. Para ello ha creado una ciudad falsa que les sirve como laboratorio y a cuyos habitantes se les asignan distintas memorias e identidades. Cada noche, la ciudad cambia su configuración. Al contrario de *Matrix*, cuando uno de los habitantes se entera del experimento, elige vivir la vida que ha sido inventada para él. La otra es una de las mejores películas de finales del siglo xx. En *El show de Truman* (Peter Weir, 1998), un productor de televisión crea una ciudad falsa, con habitantes que son actores, con el fin de grabar cada minuto de la existencia de un hombre que nace en esa ciudad e ignora todo el engaño fabricado a su alrededor. Cuando descubre que su vida ha sido una puesta en escena, elige dejar el set y enfrentarse a lo desconocido.

En el último párrafo de *Simulacro y simulación*, Jean Baudrillard asume vivir en la era de los eventos sin consecuencias y de la muerte del significado. Una cosa positiva, dice, ya que el significado es mortal. Y, sin embargo, advierte: “Aquello sobre lo cual el significado ha impuesto su reino efímero —lo que esperaba aniquilar con el

fin de imponer el reino de la Ilustración— es inmortal e invulnerable al nihilismo del significado". Se refiere a las apariencias, que han vuelto para ejercer sobre el hombre todo el poder de su seducción.

La misma paradoja que se hace presente en *Matrix*. A la vez que es una puesta en pantalla de los postulados del posmodernismo —y advierte a los espectadores de los peligros de la gratificación instantánea y la estimulación sensorial— es uno de los productos más seductores de la era audiovisual.

En apariencia, *Matrix* es una película que habla de la redención del género humano. A lo largo de la Edad Moderna, cada vez que la razón ha probado ser insuficiente para explicar —y por lo tanto aliviar— miedos y malestares colectivos, las prácticas ocultas y el pensamiento mágico han vuelto a ocupar un lugar en la sociedad. Uno de estos momentos se dio a principios de los años setenta, cuando una generación de jóvenes horrorizados por el fin de los ideales de la década anterior decidió dar la espalda a las religiones institucionalizadas o a cualquier otro sistema basado en la autoridad. Las muertes reales y simbólicas que marcaron los años sesenta dejaron como secuela un trauma colectivo, difícilmente tratable por el psicoanálisis ortodoxo. El auge de la astrología, el interés por los fenómenos paranormales y la adopción superficial de religiones y filosofías orientales apuntaban hacia la necesidad de contar con un manual de bolsillo de supervivencia moral.

La llamada Era de Acuario o Nueva Era de los años setenta logró penetrar en la cultura popular. El exitosísimo musical *Hair*, de 1967, abría con la canción "Aquarius", que incluía la frase "Éste es el amanecer de la era de Acuario". A mediados de la década numerosas publicaciones de tema esotérico se vendían en librerías que con el tiempo llegarían

a definirse a sí mismas “New Age”. Gracias a los alcances de la cobertura mediática, el movimiento logró mantenerse en pie a lo largo de la frívola década de los ochenta.

En su texto de 1971, *La religión en la Era de Acuario* el autor y filósofo John Charles Cooper atribuía el creciente interés por la visión mágica del mundo que notaba a su alrededor a “una revolución en contra de la dictadura científica y tecnológica impuesta sobre la mente humana durante el siglo XX”, así como de los valores económicos y morales predominantes de la época. En ese diagnóstico, casi simultáneo a la aparición de los síntomas, Cooper ya señalaba algunas de las contradicciones propias de la Era de Acuario: “El nuevo practicante de ocultismo —escribía— rechaza el positivismo a la vez que acepta los beneficios materiales que ha producido”.

A lo largo de las siguientes tres décadas los citados beneficios materiales del positivismo crecieron de una forma inesperada y exponencial. A pesar de que el New Age seguía vivo y con muchos adeptos, el *boom* de la tecnología personal (*gadgets* para ajustarse al cuerpo y el nacimiento de la computadora portátil) fomentó una cultura de hedonismo y placer. También, una cultura de riqueza: para disfrutar de tantos objetos había que pagar por ellos. Es decir, generar dinero. En los años ochenta y noventa, el poder adquisitivo —más que las posesiones mismas— se convirtió en un valor social.

A principios de los noventa, la apertura de las llamadas empresas dot.com llevó a miles de personas a invertir sus capitales sin ninguna garantía a cambio. El quiebre de la mayoría de estas empresas (y la pérdida de capitales enormes) generó entre la mayoría pánico e incertidumbre. De un día para otro, jóvenes millonarios perdieron su dinero y el prestigio que daba formar parte de la “nueva economía”. Los que habían visto de fuera el fenómeno de enriquecimiento instantáneo, manifestaron cierto alivio y hasta una sensación de justicia. Había que empezar de cero

y buscar en alguna parte un modelo generacional. Si la historia era fiel a sí misma, todo apuntaba a que “la Era de Acuario” volvería a repuntar.

En 1990, la revista *Cultic Studies Journal* definió el Movimiento New Age (NAM, por sus siglas en inglés) como “una colección ecléctica de técnicas psicológicas y espirituales con raíces en el misticismo oriental, que carecen de datos científicos que la sustenten, y que es promovida con fervor por seguidores de diversos líderes que claman visiones transformativas”. Con este u otro nombre, el esoterismo organizado tiene raíces en las corrientes metáfisicas del siglo XIX (el espiritualismo, la teosofía, el Nuevo Pensamiento), que, a su vez, se derivan del trascendentalismo, el mesmerismo, el swedenborgianismo y otras tradiciones ocultas occidentales como la astrología, la magia, la alquimia y la kabbalah. El primer uso conocido del término New Age se encuentra en el libro de Madame Blavatasky *La doctrina secreta*, de 1888, aunque ya había sido usado en referencia a una “Nueva Era” artística y espiritual por el poeta William Blake en su prólogo a *Milton: un poema*. En el sentido que se conoce hoy, toma su nombre del libro *Discipleship in the New Age,* escrito por la neoteosofista Alice Bailey en 1944. En él Bailey se refiere a la transición de la era astrológica de Piscis a la era de Acuario: el principio de una era de paz e iluminación.

Una encuesta Gallup realizada en 1990 reveló que cuarenta y nueve por ciento de los estadounidenses creía en el poder de la mente humana en procesos de sanación corporal. En 2001, la misma encuesta arrojó un porcentaje de cincuenta y cuatro por ciento. A pesar de que en los años noventa la tecnología parecía dar respuesta a todas las preguntas posibles, hubo alza en las creencias relacionadas con lo paranormal.

Estrenada el último año de la década (y del milenio un motivo de angustia más), *Matrix* resultó ser una película que, al echar mano de toda filosofía, religión o corriente

espiritual, apeló a un público heterogéneo y cada vez más necesitado de algún paliativo emocional. Por la connotación negativa del término, es probable que ningún *newager* se defina como tal. Los seguidores aplicados de disciplinas tradicionales de China o de la India —maestros de escuelas ortodoxas de yoga, de artes marciales y practicantes de medicina china— reprochan a los pseudomísticos que se apropien solamente de la "nata" de estas disciplinas. Es decir, de los eslóganes sobre bienestar y autocelebración del yo. La toma de responsabilidad por los actos, y la renuncia a todas las costumbres y los hábitos que puedan entrar en conflicto con su recién adoptada espiritualidad, son vistas por los *newagers* como aspectos accesorios —y prescindibles— del asunto. En su forma más diluida, la marca de la Nueva Era es el relativismo moral.

Indiferentes a sus detractores, a finales del siglo XX las personas que practicaban estilos de vida relacionados con prácticas de superación personal, medicina alternativa e iniciativas ecológicas llegaron a formar un grupo demográfico lo suficientemente grande como para recibir una denominación propia. Los practicantes de un *estilo de vida de salud y sustentabilidad* (*lohas*, por sus siglas en inglés) fueron personas de alto nivel económico y educativo. Para el año 2006, conformaban aproximadamente treinta por ciento del mercado de consumo en Estados Unidos.

Así como muchos críticos de cine reprocharon a los hermanos Wachowski su reciclaje descarado de películas con elementos *cyberpunk* estrenadas hasta entonces, otros no pasaron por alto la mescolanza de nociones y conceptos, la mayoría tomados de religiones orientales en boga. Todd McCarthy, de la revista *Variety,* le dio un "cero" de calificación al guión (aunque diez a los efectos especiales) y, en su nota posterior al estreno, escribió:

> No sólo le sobra una buena media hora, sino que contiene tantos elementos —motivos cristianos, misticismo, filosofía oriental a medio cocinar, referencias a Lewis Carroll, profecías oraculares ambiguas, la coexistencia de dos

realidades, un cultivo de bebés, viajes en el tiempo, criaturas capaces de resucitar y, lo más importante, la expectativa de la llegada del Elegido— que se vuelve imposible de digerir.

De entre todos los ingredientes New Age que se cocinan en *Matrix* el que aparece en mayor cantidad es la referencia a filosofías orientales, en concreto al budismo. Esto sucede, en parte, por los muchos puntos en que convergen la teoría posmoderna sobre el triunfo de las apariencias sobre la realidad, y los peligros de abandonarse a una vida que tome las experiencias sensibles como únicos puntos de referencia.

Para el budismo, la principal fuente de sufrimiento del ser humano son el anhelo insatisfecho, la frustración, el recuerdo nostálgico, y todo aquello que tenga que ver con un vínculo estrecho entre la persona y lo que percibe como su realidad. Más aún —sostiene el budismo—, el ser humano está acostumbrado a definir su identidad, su "yo", en relación con experiencias sensibles arbitrarias y sin relevancia. Como el mundo que la rodea, esa identidad es ilusoria y ficticia. En la escena en la que Neo contempla los escenarios de su vida pasada, toda desarrollada en el mundo de las apariencias, Trinity percibe su tristeza y su desazón. "La *matrix* no puede decirte quién eres", le dice. En adelante, uno de los retos de Neo será vivir de acuerdo con el principio budista del desapego. No habrá de echar de menos las experiencias que lo complacían y mucho menos aquellas que lo definían como Thomas Anderson: el empleado de una empresa, regido por las reglas de un mundo material.

Un caso contrario al de Neo será el del traidor Tank. Tripulante del *Nabucodonosor* que después de haber despertado desea volver a existir en un mundo en el que pueda paladear el sabor de un *steak*. No sólo eso: quiere tener dinero y ser famoso. Todo esto, sin recordar nada. Desea, pues, reencarnar, y seguir atrapado en el ciclo samsárico que, según los budistas, impide al individuo acceder al estado de total iluminación. Según esta filosofía,

cada vez que un individuo se aferra a experimentar una y otra vez las sensaciones del mundo aparente, sin entender el verdadero significado de la existencia, estará condenado a reencarnar —y a sufrir —.

Mucho más presente es la visión mesiánica del mundo. No tanto desde una perspectiva cristiana (difícilmente Neo tendría paralelos con Jesucristo) sino como una de las convicciones más profundas y constantes del pensamiento judío: el mismo que profesan los hermanos Wachowski.

La noción judía de mesías como hombre redentor aparece en la Biblia hebrea apenas esbozada. Es hasta un periodo posterior al del Antiguo Testamento, conocido como el periodo del Segundo Templo, que algunos libros mencionan figuras mesiánicas. Otros simplemente mencionan el retorno de la diáspora a Sión, en Jerusalén, definida en la Biblia como la ciudad de David.

El judaísmo rabínico, el que se practica hoy en día, traslada la idea de un dios local, castigador y guerrero, a un dios compasivo que acompaña a su pueblo en su largo recorrido de persecuciones y exilios. En esta visión el mesías es humano y no desplaza ni se confunde con la divinidad. Es, simplemente, el hombre que transmitirá la sabiduría de Sión.

Con el tiempo, Sión se volvió referencia no tanto de una coordenada geográfica sino como centro espiritual del pueblo judío. Asimismo, es la ciudad que, en la película *Matrix,* reúne a los individuos que han logrado escapar de la opresión. Aunque esta ciudad no se muestra en la primera parte de la saga, en la segunda aparece como el último reducto humano y el lugar en el que Neo y los hombres libres existirán unidos por la armonía, la justicia y la paz.

Matrix rechaza la idea de un dios y privilegia la idea de una superación personal que permita a los hombres de cualquier raza o cultura vivir en una comunidad evolucionada en lo espiritual. El sionismo del siglo xx, por otro lado, terminó por dar al mesías judío un papel mucho más simbólico que literal. Quien sería fundador del judaísmo

reconstruccionista, el rabino Mordecai Kaplan, escribio en su libro de 1956, *Question Jews Ask,* que ya no era posible creer "que algún ser semidivino está divinamente destinado a regir como el mesías". Pero la idea de un mesías, agregó, puede servir para expresar la creencia en "un tipo más refinado de humanidad que este mundo aún no ha conocido".

Más que una metáfora religiosa, *Matrix* es una fábula de corte espiritual. La historia de un joven "normal" que un día es contactado por un grupo de rebeldes en contra de la enajenación tecnológica, la vuelve un manifiesto de optimismo y enaltecimiento del "yo". Una vez que se sabe "el Elegido" para pelear contra las máquinas y devolver a los humanos el mundo que les pertenece, Neo (antes Thomas Anderson) aprende a creer en el potencial de su mente e inicia un proceso de superación personal. Neo se convertirá en líder, pero nadie lo considerará Dios. Será el guía de la humanidad en su camino hacia la libertad, pero eso no significa que sea superior a los demás. En el mundo que propone *Matrix*, la divinidad existe al interior de cada individuo.

"Neo es el 'yo' potencial de Thomas Anderson", respondieron los hermanos Wachowski a una de las preguntas de sus *fans* sobre la verdadera identidad del protagonista de *Matrix*. Este sesgo define a un mesías de la Nueva Era. Para los adeptos del movimiento esotérico, la figura de Jesucristo es relevante sólo porque representa el caso de un hombre que llevó al límite su potencial. En su búsqueda de la unidad global, el movimiento —y la película — propone la unión de un líder que conduzca al mundo a un estado de armonía y conciliación. Además del personaje de Neo es difícil pensar en algún aspecto del Movimiento que no esté representado, con una insistencia casi irritante, en el discurso que manejan los rebeldes a bordo de la nave *Nabucodonosor*. Los personajes de *Matrix* lo mismo sueltan una patada que espetan alguna máxima sobre el potencial

infinito del ser. El uso de la intuición sobre el pensamiento deductivo, la creencia en que la mente humana es capaz de alterar la realidad física, y el pensamiento positivo como instrumento terapéutico, son armas que Morfeo y su equipo usarán indiscriminadamente para ganar la batalla contra la opresión de las máquinas.

A diferencia de otros relatos *cyberpunks* y de ciencia ficción, *Matrix* sugiere la existencia de un ámbito sobrenatural. Puede ser que su historia —la llegada del Elegido— se cuente desde un futuro todavía lejano: cuando el planeta ha quedado en ruinas y todo lo que se conserva es una representación falsa del mundo material. Y, sin embargo, la sensibilidad de sus personajes es más que contemporánea. Si gracias a sus elementos *cyberpunks* *Matrix* fue bien acogida por un público minoritario, sus máximas más bien optimistas, su confianza en las soluciones mágicas y una espiritualidad de bolsillo que no exige a sus seguidores un sacrificio mayor algo habrán influido en la seducción que ejerció la película sobre un público necesitado de encontrar en el cine alguna esperanza, salida o confort.

Los hermanos Laurence y Andrew Paul Wachowski nacieron en la ciudad de Chicago, el primero en 1965, y el segundo en 1967. Son judíos de ascendencia polaca. Su padre, Ronald, era un empresario. La madre, Lynne, se dedicaba a la enfermería y, en sus ratos libres, a la pintura. Tuvieron dos hermanas, Julie y Laura.

Larry y Andy se graduaron de la preparatoria Whitney M. Young: una de las escuelas más selectivas de Estados Unidos, con una población de alumnos notablemente multirracial: negros, blancos, hispanos y asiáticos casi en la misma proporción. La escuela también se conoce por sus programas de ciencias y de artes escénicas. Quienes recuerdan a los hermanos en sus días de estudiantes, han

dicho de ellos que no eran populares pero tampoco solitarios. Dicen que les gustaba jugar Calabozos y Dragones, uno de los primeros juegos de mesa de rol y precursor de los actuales juegos de rol *online*, que permiten a miles de jugadores entrar a un mundo virtual de forma simultánea, y a través de la red, interactuar entre ellos adoptando personalidades distintas.

Tras graduarse de preparatoria, Larry se inscribió en el Bard College, en Nueva York, considerada una de las escuelas de artes y ciencias más progresistas de Estados Unidos. Tres años después, su hermano Andy se inscribiría en el Emerson College, en Boston, universidad especializada en ciencias de la comunicación. Ninguno de los dos hermanos terminaría sus estudios. Al cabo de dos años, cada uno decidió abandonar la vida universitaria. Tenían claro que su proyecto era otro —y que era compartido—. Decidieron reunirse en Chicago y montaron un taller de pintura y construcción.

Larry apreciaba el buen vino, le gustaban los restaurantes de alta gastronomía, coleccionaba libros antiguos y siempre demostró un interés por la filosofía. Andy, por el contrario, era bebedor de cerveza, fanático de la ciencia ficción, le gustaban los deportes rudos y prefería andar vestido con ropas de motociclista. Una vez reunidos, los hermanos restablecieron uno de los vínculos de su infancia y adolescencia: la lectura de cómics y la invención de mundos fantásticos. A la par de su trabajo en el taller de carpintería y pintura, los Wachowski se dedicaron a escribir historias (siempre en colaboración) para la firma Marvel Comics. A partir de ese momento seguirían trabajando juntos, sin dar más explicaciones, como si hubieran establecido un pacto de complicidad.

Años después la gente les preguntaría detalles de su extraña alianza y ellos siempre responderían con evasivas y bromas —cualquier cosa para salir del paso—. En las notas de producción de *Matrix* simplemente se leía: “Larry y Andy

Wachowski han trabajado juntos durante treinta y dos años. No se sabe mucho más de ellos”.

A finales de los ochenta, Larry leyó un libro autobiográfico del director Roger Corman sobre cómo hacer cine con poco dinero. Entusiasmado, le pidió a su hermano Andy que también lo leyera. Si seguían los consejos de Corman podían hacer una película. Y, lo más importante, podían hacerla *juntos*.

A la par de la carpintería y la escritura de cómics, los hermanos trabajaron en la escritura de un guión. El resultado fue una historia sobre caníbales que devoraban gente adinerada. La premisa era muy amenazante para los productores de Hollywood. Los hermanos no encontraron quién los respaldara, pero su guión era lo suficientemente bueno como para atraer la atención sobre su potencial como escritores de cine. En poco tiempo, escribirían por encargo el guión de la película *Asesinos*.

El productor Dino de Laurentiis compró el guión de los hermanos y contrató a Richard Donner para dirigir la película; Donner, a su vez, le pidió a Brian Helgeland que reescribiera la historia. El guión terminó siendo muy distinto al original. Furiosos, los Wachowski pelearon por que su nombre no apareciera en los créditos. No lo consiguieron. Decidieron que, en adelante, nunca volverían a vender un guión.

La experiencia con *Asesinos* les ganó la simpatía de Dino de Laurentiis y, sobre todo, la del productor Joel Silver. Al día siguiente de una confrontación especialmente violenta con Donner, los Wachowski le dijeron a Silver que habían estado escribiendo algo y que querían enseñárselo. Era el guión en ciernes de *Matrix*.

La buena taquilla generada por *Asesinos* llevó a De Laurentiis a decir a los Wachowski que estaba abierto a

nuevas ideas. Antes que ninguna otra cosa los hermanos dejaron claro que todo lo que escribieran tendría que ser dirigido por ellos. En deuda moral con ellos por lo sucedido en *Asesinos*, De Laurentiis y Joel Silver aceptaron producirles su primera película.

La idea de *Matrix* salió a colación. La propuesta era atractiva, pero nunca un estudio de Hollywood pondría en manos de desconocidos la cantidad de dinero requerida para producir un proyecto de ese calibre. Antes de cualquier otra cosa, los hermanos tendrían que demostrar que eran capaces de dirigir. Los Wachowski, entonces, plantearon la idea para una película de bajo presupuesto. Se trataba de una historia de amor entre dos mujeres que planean huir juntas, y para hacerlo traicionan al gángster que tiene cautiva a una de ellas. La película se llamaría *Bound,* que significa unidos o vinculados, pero también hace referencia a una de las prácticas comunes en el mundo del sadomasoquismo. Tanto el tema de la complicidad como la presencia de cuero y cuerpos amarrados son importantes para el desarrollo de la historia.

Durante el rodaje y la promoción de *Bound*, los Wachowski fueron siempre accesibles con la prensa, y explicaban sin reparos el subtexto de su película: “Intentamos definir a los personajes a través del tipo de trampa en la que estaban convirtiendo su vida”, —decía Larry—. “Queríamos que ‘salir del clóset’ tuviera un significado más grande que el típicamente *gay*”.

Siempre el portavoz de las ideas, el hermano mayor explicaba que a través de esa película le interesaba explorar el tema de la identidad sexual: “Queríamos contar la historia de un tipo de mujer que, si la vieras pasar en la calle, te generaría un buen número de preconcepciones sexuales, pero todas estarían equivocadas”. Y es que los tres protagónicos —el gángster, su mujer y la amante de ésta— representan, por su aspecto, clichés tanto de lo masculino como de la feminidad (clichés que se desmienten no sólo

para sorpresa del público sino de los propios personajes). “*Bound* es acerca de cómo las personas convierten su vida en cajas”, llegó a declarar Andy. Se refería a una escena del guión que iba a ser filmada desde el interior de un armario. Larry explicó la razón: “Creemos que no sólo la gente *gay* vive dentro de clósets. Todo el mundo lo hace: tendemos a colocarnos dentro de esas trampas”.

Aquello que los Wachowski llamaban “el juego entre la superficie y la verdad debajo de ella” sería también el tema de su siguiente película. “*Bound* y *Matrix* se parecen en que ambas examinan la idea de personajes en búsqueda individual del ser verdadero, al tiempo que intentan escapar de la ‘caja’ que solemos hacer de nuestra vida.” Dirían esto en un chat vía internet con sus seguidores, pero nunca volverían a decirlo con tal claridad. Sin razón aparente, los Wachowski dejaron de lado su actitud informal y se volvieron elusivos y misteriosos. Hicieron un pacto inusual con la productora Warner Bros. Y dejaron de hablar con la prensa.

Respeto de los límites, definición de fronteras, señalamiento de umbrales. De todas las reglas que conforman el mundo del sadomasoquismo, estas últimas son las verdaderamente inflexibles. Jamás una *dominatrix* a sueldo ni su cliente sometido pueden abandonar sus roles y establecer una relación “de verdad”. La cópula está restringida y las identidades deben permanecer ocultas. En todas las sesiones de tortura pactada, el sexo se hace presente sólo a través de la excitación.

Una noche de 2001, en un club de sadomasoquismo de Los Ángeles, California, el director de cine Larry Wachowski pediría ser *sometido* por la *dominatrix* Ilsa Stryx: una rubia escultural de treinta y tres años, famosa por su habilidad para infligir mucho dolor. Según cuenta el artículo “El misterio de Larry Wachowski”, de la revista *Rolling Stone,* la

química entre Larry e Ilsa rebasó el juego de roles. Muy pronto, para desconcierto de varios, la pareja violaría todas las reglas de la no relación sadomasoquista. Uno de los más sorprendidos fue el entonces marido de Ilsa, Buck Angel, un transexual de identidad masculina que había conservado sus genitales de mujer. A Buck le llamó la atención el entusiasmo de su esposa cuando Larry visitó The Dungeon por primera vez. A pesar de que al club iban a menudo políticos, millonarios y otras personas influyentes, el hecho de que hubiera llegado el director de la película *Matrix* provocó que su esposa dejara de lado su frialdad habitual. En tanto que él también era un *fan* de la película, Buck quiso saludar en persona al director. Cuando entró al salón donde se llevaría a cabo la sesión, se encontró a Larry Wachowski "vestido en calzones de mujer, medias, una peluca y muy maquillado". Estaba recostado, y tranquilo. Se veía, según Buck Angel, "muy, muy feliz".

A esa primera sesión le siguieron muchas más, que a veces duraban la noche completa. Ilsa se negaba a cobrarlas, ocasionando grandes pérdidas de ingresos al negocio. Larry le mandaba todo tipo de regalos a Ilsa y ella pasaba el tiempo averiguando en internet la vida del director.

Buck Angel decidió confrontar a su rival. Lo citó junto con su esposa en un club de transexuales en Santa Mónica. A la hora del encuentro, llegaron al bar dos mujeres casi idénticas: altas, con peluca rubia, tacones altos y saco de pieles. Una de ellas era Larry Wachowski. El director no quiso hablar con el marido humillado. Al poco tiempo, echó a su mujer de la casa en la que vivían y entabló contra ella una demanda de divorcio.

Éste no sería el único matrimonio arruinado. Al año siguiente, Thea Bloom decidiría poner fin a su matrimonio de nueve años con Larry Wachowski. No sólo estaba harta de la cada vez más obvia infidelidad de su esposo; alegaba, también, que su marido le había ocultado información

relativa a sus finanzas, y que no había compartido con ella los millones de dólares derivados de las ganacias de *Matrix* y de los contratos para filmar las secuelas.

La montaña de dinero que generó el estreno de la película trajo nuevos elementos a la vida de los hermanos: fama, posesiones, prestigio y visibilidad. Pero el cambio más profundo, por lo menos en la vida de Larry, había tenido lugar algunos meses antes. Ocurrió durante el rodaje de *Matrix*.

La ópera prima de los Wachowski, *Bound,* fue muy bien recibida por la crítica y no dejó ninguna duda de que los hermanos sabían dirigir. Esto último era crucial: con un presupuesto de apenas seis millones de dólares —bajo los estándares de Hollywood, una inversión barata— los hermanos demostraron que no sólo eran máquinas de ideas sino que eran capaces de traducirlas a imágenes estilizadas y poderosas.

Habiendo superado la prueba, los hermanos le enviaron el guión de *Matrix* al productor Joel Silver, que conocieron durante el rodaje de *Asesinos* y con quien siempre conservaron una buena relación. Silver —que ya había explorado el tema de futuros alternativos en películas como *Predator* y *Demolition Man*— quedó fascinado por el guión de los hermanos y de inmediato compró los derechos. A pesar de que los vientos soplaban a favor de los Wachowski, la diferencia entre los seis millones que había costado *Bound* y el dinero necesario para hacer una película de las dimensiones de *Matrix* era todavía abismal. Peor aún, los ejecutivos de los estudios que se mostraban interesados en ella tenían problemas para entender el guión. Joel Silver y Lorenzo Di Bonaventura (presidente de producción de Warner) sugirieron a los hermanos dibujar, una por una, las escenas de *Matrix*.

Los Wachowski sabían escribir y dirigir, pero no dibujar. Para hacer el “cómic” de *Matrix* contrataron a los dibujantes Geoff Darrow y Steve Skroce quienes, a partir del guión, crearon una historieta de seiscientas páginas. Era, para fines prácticos, un *storyboard* de la película. Según el productor Joel Silver, los Wachowski se tardaron cinco años trabajando en el proyecto.

Warner Bros. dio luz verde para la preproducción pero retuvo el control del *casting*. Para el papel principal, se llegó a considerar a actores como Kevin Costner, pero al final decidieron llamar a Keanu Reeves.

Los hermanos se mostraron escépticos; Reeves no era el actor que imaginaban como héroe de su aventura metafísica. Después de reunirse con él, cambiaron de opinión. Cuando le dijeron que *Matrix* sería la película más demandante que haría en términos de resistencia física, Reeves se mostró entusiasmado. El interés y la seriedad del actor les causaron una gran impresión.

Con Reeves en el protagónico y Joel Silver en la producción, Warner Bros. aprobó el proyecto con un presupuesto de sesenta y cinco millones de dólares. Decidieron filmarla en Australia, donde la producción es mucho más barata que en Estados Unidos. Con todo y su despliegue de efectos especiales, la película terminó costando poco más de setenta millones: un presupuesto bajo, en comparación con otras de su tipo.

Antes de viajar a Australia, los actores entrenaron tres meses con Yuen Woo Ping, un maestro de kung fu que los hermanos siempre habían admirado. Woo Ping aceptó coreografiar las escenas de pelea con la condición de que los actores se sometieran a largas horas de entrenamiento. Tendrían que dedicar cuatro meses al puro aprendizaje del kung fu, cuando podían, en ese lapso, trabajar en otra película. Todos aceptaron sin el menor titubeo. Primero hubo que enseñarles a balancearse sobre los alambres y luego Woo Ping empezó a lanzarlos al aire. La actriz Carrie Ann-

Moss se fracturó la pierna en una acrobacia de alambre en la primera semana del entrenamiento.

Matrix llegaría a ser considerada una de las películas más revolucionarias en el ámbito de efectos visuales y técnicas fotográficas. Sin embargo, Larry y Andy Wachowski no tenían mucha idea de la tecnología necesaria para llevar a la pantalla su guión. Para lograr el efecto gracias al cual es posible ver un objeto desde todos sus ángulos, los hermanos sugirieron poner una cámara en un cohete que gira alrededor de la escena. Sus propuestas casi siempre eran pésimas.

Al principio del rodaje se intentó crear los efectos especiales a la manera tradicional, pero las tomas y los movimientos de cámara imaginados por los Wachowski jamás serían logrados con una técnica convencional. Sólo quedaba acudir a la ayuda de gráficos generados por computadora.

Los hermanos desconocían la técnica, pero no tenían muy claro cuál era el estilo visual que querían para su película. Cuando se reunieron con John Gaeta, el director de una casa productora de efectos especiales, acordaron con él recrear el estilo de animación japonesa conocido como *anime*. El reto sería hacerlo con actores vivos y escenarios fotografiados en tercera dimensión; es decir, conseguir la versión realista de una estética de animación. La manera de lograrlo fue fijando la silueta que trazaba la cámara cada vez que se filmaba una escena de acción y después colocando cámaras fijas a lo lago de esa silueta. Una vez capturada la imagen, un programa digital permitiría alterar la velocidad de la trayectoria. Esta técnica recibiría el nombre de “fotografía a tiempo de bala” y sería una de las marcas más distintivas y perdurables de *Matrix*.

A lo largo de todo el rodaje, los Wachowski hicieron gala de su relación simbiótica. Según el director de fotografía Bill Pope, cada vez que a los hermanos les gustaba cómo quedaba una escena, sacaban el labio inferior y asentían. Era el máximo halago que podía esperarse de ellos. Si el fotógrafo no veía dos pares de labios salidos y dos cabezas asintiendo sabía que era necesario repetir la toma.

Durante la filmación de *Matrix* la atmósfera en el set era tensa. El *crew* y los actores andaban "de puntitas" alrededor de los hermanos, cuidadosos de no alterarlos. Una vez concluido el rodaje de la película, Larry declaró que nunca había estado en una guerra, pero que seguro se sentía como estar en un rodaje. Cuando en una entrevista les preguntaron cuáles habían sido sus mejores recuerdos de la filmación, contestaron, a la vez: "¡Terminar!"

Nadie predijo el éxito de la película. El propio estudio no le veía posibilidades en taquilla; ya que Keanu Reeves era la única "estrella" del reparto los productores no mostraron interés en su lanzamiento. El estreno se programó para marzo de 1999, dos meses antes de la llegada a salas del esperado episodio I de *La guerra de las galaxias.* Aunque la película de George Lucas rompió récords de taquilla se quedó por debajo de las cifras calculadas para sus primeros días de estreno. *Matrix*, en cambio, recaudó cuatroscientos setenta millones de dólares en cines alrededor del mundo. Su éxito siguió un esquema tipo "bola de nieve". A partir de su estreno en salas, se coló por los canales de difusión alternativa: los más adecuados para el tema de la película. El público quería habitar el universo *Matrix* y prolongar la experiencia el mayor tiempo posible. Para ellos se creó el videojuego *Enter the Matrix,* que vendió un millón de copias en los primeros dieciocho días de su lanzamiento, convirtiéndose en el videojuego basado en una película de

ventas más rápidas en la historia. En años en los que el DVD apenas empezaba a reemplazar al VHS, el disco de la película fue el primero en vender un millón de copias. Al año siguiente de su estreno, *Matrix* obtuvo cuatro Oscares de la Academia: mejor edición, mejores efectos especiales (visuales), mejor edición de efectos sonoros, y sonido.

A diferencia de las declaraciones a propósito del estreno de *Bound,* todo lo que decían los Wachowski para explicar el origen de *Matrix* sonaba poco convincente, confuso y superficial. Si en aquella otra película Larry se encargaba de articular argumentos sobre cajas, clósets, y búsqueda de la identidad, esta vez era Andy el encargado de dar respuestas que lejos de sonar personales parecían memorizadas de las notas de producción: “El guión —decía— es una síntesis de ideas que convergieron en un momento en el que estábamos interesados en muchas cosas: volver relevante la mitología en un contexto moderno, relacionar la física cuántica con el budismo zen, e investigar sobre la vida de uno”. Sólo este último tema hacía eco de su trabajo anterior.

Los Wachowski nunca mostraron un entusiasmo particular por el universo del *cyberpunk*. Al hablar de los autores o directores que admiraban, se desvivían en halagos a Billy Wilder, Roman Polanski y, sobre todo, Alfred Hitchcock. (Cuando se les preguntó si admiraban a William Gibson, respondieron con un escueto: “Sí, somos grandes *fans*”.) Obligados a responder si *Blade Runner* había sido una influencia en su trabajo, dijeron solamente que “era una obra maestra: un parteaguas en la ciencia ficción”.

Para ser una película saturada en simbología, la actitud de los hermanos con respecto a estos universos difícilmente podría calificarse de “pasión”. ¿Su destreza cibernética? “No somos tan buenos como para considerarnos *hackers*.” ¿El guiño a la estética sadomasoquista en el vestuario de

Trinity? “En el guión la describimos como una mujer vestida de cuero negro.” ¿Alguna creencia religiosa? “No denominativa.”

¿Por qué escogieron ese título para su película? “Nos gusta la definición matemática, o su uso en el sentido de la matriz de una mujer.”

Entre el estreno de *Matrix*, en 1999, y sus secuelas, en 2003, los Wachowski desaparecieron del ojo público. En el rodaje de la primera entrega dejaron claro que sus demonios, pasiones o lo que fuera que los hubiera llevado a filmar esa película era algo que les concernía a ellos y a nadie más.

“Los hermanos son muy, muy misteriosos con respecto a todo”, diría Larry Fishburne, que interpretaba a Morfeo, en una entrevista de 2003. “Se comunican entre ellos brillantemente, pero el mundo exterior nunca sabrá cómo lo hacen.” Carrie-Ann Moss solía negarse a hablar de la personalidad de los hermanos. Como Fishburne, afirmaba que era imposible conocerlos porque no mezclaban su trabajo y su vida personal.

Otros actores hacían comentarios en un tono más oscuro. Marcus Chong, que en la primera *Matrix* interpreta el papel de Tank, el piloto de la nave *Nabucodonosor*, dijo que los hermanos introducían en el set la noción de “represión”. Según Chong, una de las notas de dirección de *Matrix* decía: “Permanece estoico. Nunca reveles tu verdadera identidad”.

Obsérvese la ironía: mientras todos se sometían a un principio de represión bajo las órdenes de dos hermanos inescrutables, llevaban a la pantalla la historia ficticia de un hombre que deja detrás una identidad impuesta y artificial, para, después superar pruebas, descubrir sus posilidades y asumir su verdadero “yo”. La consigna más urgente de la historia de *Matrix* es animar a cada individuo a descubrir su identidad verdadera.

Como inspirado por la osadía de Neo, Larry Wachowski emprendió el camino hacia el encuentro consigo mismo: apenas concluyó el rodaje, hizo pública su relación con la *dominatrix* Ilsa. No sólo eso, sino que apareció en público mostrando los signos de su nueva y transgresora identidad. Si hasta entonces sólo se había permitido el placer de usar ropa de mujer dentro de los clubes diseñados para jugar con todo tipo de roles, a partir del estreno de *Matrix* Larry sacó a la calle —o, como él diría, de la "caja"— un *alter ego* travesti.

Durante la filmación consecutiva de las dos secuelas de *Matrix*, Ilsa la *dominatrix* volaba en primera clase a Australia para reunirse con su novio Larry. Él iba a recogerla al aeropuerto vestido de mujer. Cuando tenía que vestirse de hombre para presentarse en el rodaje, algunos lo notaban deprimido e irritable. Cuando *Matrix recargada* se estrenó en el Festival de Cannes, en 2003, Larry llegó acompañado de su nueva compañera, Ilsa. Ella lucía exhuberante y glamorosa. Él llevaba el pelo recogido en una boina tejida, las orejas adornadas con un par de aretes largos y las cejas pulcramente depiladas.

Larry había dejado atrás el disfraz (peluca rubia, zapatos de tacón y abrigo de piel que había usado dos años atrás) para asumir una identidad. Por un lado, el vestuario más sofisticado que eligió para la premier de Cannes era más congruente con la personalidad del director. Por otro, había tomado la decisión de vivir sus fantasías a plena luz del día: expuesto al escrutinio que se da en una alfombra roja, frente a las cámaras de periodistas de cualquier lugar del mundo y a la mirada de sus miles de *fans*.

En su vida cotidiana Larry no se exhibía demasiado, pero ya tampoco ocultaba las señales de su transformación. Cuando un conflicto salarial con Marcus Chong, actor de la

primera *Matrix*, lo obligó a asistir a una sesión de arbitraje, su apariencia delicada volvió a llamar la atención. El propio Chong se confesó sorprendido al ver a un "hombre afeminado, con piel de porcelana y mejillas rosadas", muy distinto del tipo de 1.90 metros que recordaba del rodaje. La compra de una casa en San Francisco, a la cual se mudaría con Ilsa, era una señal más de que sus cambios eran genuinos y no un gesto de provocación. En el contrato de compraventa se lee "Laurenca Wachowski" junto a la firma del director.

Pronto surgieron nuevos rumores. Comenzó a decirse que Larry Wachowski no sólo se travestía sino que había iniciado un tratamiento hormonal —para, eventualmente, someterse a una operación de cambio de género—. Cuando algunos medios difundieron que esto ya había ocurrido, personas cercanas a los Wachowski se encargaron de negarlo. (Entre ellos, el productor Joel Silver, quien afirmaba que la gente "inventaba cosas".) En octubre de 2012, casi una década después de dar las primeras señales, el otrora Larry Wachowski apareció ante el mundo transformado en Lana: una mujer con el cabello teñido de rosa, el rostro maquillado y una blusa ligera que le permitía lucir los brazos. En un video grabado desde el set de la película *Cloud Atlas*, Lana aparecía sentada entre su hermano Andy y Tom Twyker, codirectores de la cinta. El propósito del video era promover la cinta y, por lo tanto, Lana no hacía mención de su metamorfosis. Era claro que ese *promo* cumplía una función distinta que la de anunciar la película. Pasó a la historia como el registro de la primera vez que una directora de cine se asumía como mujer transgénero.

En el video, Andy Wachowski tenía apariencia de hombre tosco y gesticulaba como tal. Pocos sospechaban que cuatro años después, en marzo de 2016, el periódico LGBT de Chicago *Windy City Times* publicaría un comunicado en el que Lilly Wachowski —antes Andy— revelaba que ella también había cambiado de género. A diferencia de su hermana Lana, Lily

no deseaba hacer pública su transformación: un tabloide la había amenazado con revelarla. Hasta ese momento, decía, aún luchaba por entender el significado de su transición.

La idea de permanecer estoico y nunca revelar la verdadera identidad que, según Marcus Chong, se impuso a los actores de la primera entrega dejó de tener vigencia en la vida de los directores —sobre todo en la de Larry—. La contención que, al parecer, sirvió para que en la primera *Matrix* los Wachowski exploraran a fondo la noción de "cruzar el umbral", se echó de menos en sus dos secuelas: *Matrix: recargada* y *Matrix: revoluciones*, ambas estrenadas en 2003.

Entusiasta de la primera entrega, la crítica Manhola Dargis opinó que en las dos siguientes,Neo había abandonado la *matrix* para aterrizar en un capítulo de *Tocado por un ángel* (una serie de televisión sobre las buenas acciones de un grupo de ángeles enviados por Dios). "¿Cómo es que algo que empezó tan *cool* —escribió en *The New York Times*— se convirtió en algo tan sonso?" En su nota para *Rolling Stone*, Peter Wilkinson afirmó que *Matrix*: *recargada* contenía una de las secuencias más ridículas en la historia del cine reciente: la escena del *rave* en Sión, aquella en la que cientos de bailarines "se retuercen sin parar como en una película de *soft* porno", y se puede ver el trasero de Keanu Reeves.

Tras el éxito de la primera *Matrix,* y una vez que neoplatónicos, freudianos, kantianos, lacanianos, budistas, críticos del capitalismo, cristianos, etcétera, alabaron a los Wachowski por haber difundido las ideas de cada doctrina a través de una manifestación popular, los directores convirtieron a sus personajes en una mezcla de académicos universitarios y villanos de cómics, que igual tienen superpoderes que la manía de dictar cátedra sobre temas

como el libre albedrío y la responsabilidad de elección. Desbordadas y dispersas, las secuelas quieren ser tratados de filosofía y religión. En ambas, el despertar del héroe pasa a ser un asunto menor.

Cloud Atlas, la película que en 2012 marcó el regreso de los hermanos al cine, también tuvo una ejecución fallida. Un relato que transcurre a lo largo de seis siglos, pretendía mostrar las sucesivas reencarnaciones del alma. En él saltaba a la vista el *leitmotiv* del cine de los Wachowski —un espíritu en busca del cuerpo que le corresponde— pero carecía de tensión.

Si la represión de las fantasías durante el rodaje de la primera *Matrix* dio como resultado una de las fábulas más poderosas, efectivas y concentradas en sus mensajes sobre la búsqueda de identidad, el ejercicio de esas fantasías durante el proceso de escritura y rodaje de las secuelas (y del cine que las sucedió) parece haberlas privado de la fuerza de la sublimación.

En apariencia, *Matrix* es una película que plantea la confrontación entre el ser humano y las máquinas, creadas en su beneficio, pero también sus rivales en la lucha por la supervivencia; en apariencia, habla del triunfo definitivo de la realidad virtual, y de cómo la tecnología es capaz de convencer al hombre de vivir en un mundo simulado; en apariencia, es ciencia ficción en su definición más elemental: el género que se ocupa de imaginar escenarios futuros, siempre que partan de un principio de realidad; en apariencia, es una fábula más sobre el impulso del ser humano de rebelarse ante la autoridad; en apariencia, es una película que ilustra los principios de la teoría posmoderna y la noción de que, en el siglo XX, la imagen reemplazó a la palabras y a las ideas. En apariencia, habla

de la redención del género humano a través de un movimiento espiritual colectivo.

Es todo lo mencionado arriba, pero debe su fuerza y su impacto a que hace la crónica en clave de una transformación real. La del joven Laurence Wachowski, quien escondido bajo la piel de Neo demostró que no hay área de la libertad humana más extrema y contundente que el acto de asumir la identidad verdadera.

Lecturas generales

Seguí el mismo esquema de trabajo con cada ensayo: leí las novelas —si las había— en las que se basaron guionistas y directores para las películas comentadas; revisé después biografías de directores, actores, guionistas u otros personajes relevantes para cada una de las películas y busqué aquellas enfocadas más en la vida de los sujetos que en su trabajo, o en interpretaciones del mismo; por ello traté de evitar estudios críticos —menos aun los que abordaban directamente la película analizada—.

En los casos en los que fue posible, consulté las monografías sobre cada cinta de la colección BFI Modern Classics, del British Film Institute. Éstas generan contextos puntuales e incluyen las reacciones inmediatas de la crítica frente a cada una de las películas. Entre estos libros se encuentran *The Exorcist,* de Mark Kermode; *Jaws,* de Antonia Quirke; *Taxi Driver,* de Amy Taubin, y *The Matrix,* de Joshua Clover.

Otra fuente valiosa de información fueron las entrevistas, que me sirvieron para corroborar los datos biográficos y, en algunos casos, para saber qué opinaban los directores de la película en el momento de su realización. Evité retomar comentarios de las películas que fueran retrospectivos, porque el filtro del tiempo hace que la percepción de las cosas cambie; sino que los entrevistados hablaran de ellas en el momento en que se estaban filmando, de su relación

con los actores, etcétera. La colección Interviews de la University Press of Mississippi me resultó particularmente útil, porque incluye una muy buena antología de entrevistas con cada director.

Un libro especialmente útil fue *The Modern Mind. An Intellectual History of the 20TH Century*, de Peter Watson. Es un relato sobre las ideas del siglo XX: corrientes intelectuales, los autores que las representaron, y muestra cómo los acontecimientos históricos relevantes tuvieron una repercusión en el mundo intelectual. Fue el punto de partida para otras lecturas, relacionadas con cada uno de los ensayos de este volumen.

Otro texto de gran utilidad fue *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and-Rock'n Roll Generation Saved Hollywood*, de Peter Biskind, que presenta un panorama completo, muy divertido, de los *movie brats* (entre quienes se encuentran Coppola, Scorsese, Spielberg y Friedkin). Es el retrato de una generación y de la compleja relación existente entre estos directores.

Las máscaras de la violencia

La búsqueda de información sobre el origen de las pandillas en Inglaterra y su repercusión en América me llevó a *The Gangs of New York. An Informal History,* de Herbert Asbury —libro que le sirvió a Scorsese para su película homónima—, y *The Gangs of Manchester,* de Andrew Davies, que es un recuento fascinante sobre la conformación de las pandillas en Inglaterra a lo largo de los siglos XVIII y XIX. Es muy interesante observar cómo los grupos sociales marginales se apropiaban de códigos de vestimenta de otras clases sociales.

El fenómeno se replicó en otros países, y un ejemplo es la historia misma de los pachucos mexicanos, que Octavio Paz menciona en *El laberinto de la soledad,* donde describe que

a partir de la vestimenta se construían códigos de diferenciación.

En *Stanley Kubrick Interviews,* editado por Gene D. Phillips, es fácil ver el miedo que despertaron en Kubrick las reacciones a su película. También es interesante leer las referencias a la relación que estableció con Malcolm McDowell.

A Clock Work Orange, de Anthony Burgess, generó mucho interés, pero es muy distinto a la película. En la novela el lenguaje tiene mucha mayor importancia. Como se explica en el ensayo, el final de la novela es distinto en Inglaterra y en Estados Unidos.

En lo que respecta a la biografía de Kubrick, *Stanley Kubrick. A Biography,* de Vincent LoBrutto, se considera la más completa. Este director es alucinante porque a pesar de todo lo que se ha escrito sobre él, se sabe poco sobre sus motivos para hacer películas. De manera complementaria, leí *Kubrick,* de Michael Herr, quien relata a Kubrick desde su experiencia como amigo. De los muchos libros que consulté sobre los extraños hábitos de Stanley Kubrick recomendaría *Eyes Wide Open. A Memoir of Stanley Kubrick*, de Frederic Raphael. Las anécdotas sobre la filmación de esta película y su relación con los actores resultan cautivadoras.

La erótica feminista

Para obtener una visión general de las feministas de los setenta, tomé como referencia la antología *The Essential Feminist Reader,* de Estelle B. Freedman, *Betty Friedan and the Making of The Feminine Mystique,* de Daniel Horowitz, y también, *The Feminine Mystique*, de Betty Friedan, uno de los libros emblemáticos del feminismo estadounidense del siglo XX.

En relación con la película, Molly Haskell fue una de las pocas defensoras de *El último tango en París,* con un punto

de vista que merece recordarse. Recomiendo la lectura de *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies* para quien desee profundizar sobre el tema. Revisa el tratamiento de las mujeres en todas las películas del siglo XX y su punto de vista me parece muy valioso. Joan Mellen, estudiosa del cine feminista, retomó a Bertolucci en varios de los ensayos de *Women and their Sexuality in the New Film*.

Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson, tesis doctoral de Camille Paglia, resulta una lectura obligada para quienes se interesen en ver el arte como arte, y no como un manual de comportamiento. Estructuró una posición muy clara frente al error de ver el arte desde la corrección política. Su postura crítica frente al feminismo me resultó importante para este ensayo.

Una prueba del alcance que tuvo el filme fue precisamente *Last Tango in Paris,* novela de Robert Alley escrita después de la realización de la película. La leí sólo como una referencia, para mantener el esquema de trabajo que manejé en todos los ensayos del libro.

A quien le interese la vida de Marlon Brando, *Brando. Songs My Mother Taught Me* es muy recomendable. Se trata de una autobiografía escrita en colaboración con Robert Lindsey. Resultó uno de mis favoritos durante toda la investigación, sobre todo por la introspección que realiza el actor. Es capaz de articular sus propios conflictos, y la historia que cuenta de cómo se ve a sí mismo resulta sorprendente.

Bertolucci leyó *Blue of Noon,* de Georges Bataille, mientras preparaba la película. Podría decirse que de aquí deriva la idea medular de la historia.

En *Bernardo Bertolucci. Interviews* el director habla de su pasado, de su infancia, de su padre. A través de estas entrevistas se puede reconstruir su biografía. De hecho, me sirvieron para reconstruir todos los aspectos que me interesaban en relación con la película. Me funcionó para leer

todo lo que tenía que ver con la intensa relación que se estableció entre Bertolucci y Brando durante la filmación.

In cerca del mistero es el primer libro de poemas de Bertolucci. Agradezco la lectura que Morábito hizo de la obra, y a su certera interpretación.

La purificación del poder

El texto que seleccioné para acercarme a la vida del director de *El padrino* fue *Coppola. A Biography*, de Peter Cowie. A diferencia de Spielberg, que trabajaba para sí mismo, Coppola terminó alzándose como el "padrino" de toda su generación: fue quien sentó las bases para conseguir que los estudios cinematográficos no los explotaran. La biografía fue muy útil también para ahondar en su relación con los actores y para saber cómo logró imponerse a los estudios a la hora de seleccionar el reparto para sus películas.

La historia de Mario Puzo es parecida a la de Coppola. Después de escribir novelas que no eran comerciales un día decidió que quería ganar dinero y escribió *The Godfather,* que se convirtió en todo un fenómeno. La lectura de la novela fue esencial para acercarme a la cinta.

Se han escrito infinidad de textos sobre la producción de *El padrino*. Para acercarme al tema, elegí tres libros: *The Godfather and American Culture. How the Corleones Became "Our Gang"*, de Chris Messenger; *Francis Ford Coppola's*. *The Godfather Trilogy*, editado por Nick Browne, y *The Godfather Companion. Everything You Ever Wanted to Know about All Three Godfather Movies*, de Peter Biskind. Recomiendo los dos primeros a aquellos que quieran ahondar en las repercusiones de *El padrino* y en las distintas lecturas sociológicas de la película. El tercero, *The Godfather Companion*, es una especie de manual anecdótico invaluable sobre la producción de las tres películas de la saga.

Por último, para hablar del modelo político que recrea *El padrino* me acerqué al clásico *The Imperial Presidency*, de Arthur M. Schlesinger Jr.

Los resortes del miedo

Ya que también fue la novela en la que se basó William Friedkin, leí *The Exorcist,* de William Peter Blatty, que a su vez se basa en una nota periodística que llamó la atención del autor. De Blatty leí también *On The Exorcist. From Novel to Film*. El novelista siempre tuvo un poco de escepticismo en relación con la película terminada. Aquí profundiza sobre el tema, y el libro me permitió entender la relación conflictiva de Blatty con Friedkin y con la película misma.

Sobre William Friedkin consulté principalmente dos libros: la biografía *Hurricane Billy: The Stormy Life and Films of William Friedkin*, de Nat Segaloff, y un estudio crítico de Thomas D. Clagett, *William Friedkin Films of Aberration, Obsession and Reality*.

Para el interesado en revisar la iconografía del diablo en el siglo xx *The Devil on the Screen* puede funcionar como punto de partida. *Imágenes del mal. Ensayo de cine, filosofía y literatura sobre la maldad* es una recopilación de ensayos a la que acudí, esencialmente, para confirmar que *El exorcista* proponía un paradigma sobre el Mal que no se había tocado hasta entonces: sin una representación física en sí, sino encarnado en una niña inocente.

El ya mencionado *Easy Riders*, de Biskind, muestra la relación de Friedkin con otros directores de la época. No era cercano al resto de los *movie brats*, para quienes Friedkin era un tipo arrogante y prepotente.

La entronización de la adolescencia

La novela *Jaws,* de Peter Benchley, fue a su vez un *bestseller* de *The New York Times*. Me sirvió para revisar cómo Spielberg "limpió" el guión de lecturas que podían envejecer la película a largo plazo. Había aspectos de política y sexualidad que fueron eliminados para mantener solamente las pulsiones que movían a los personajes.

La película y la infancia del director son los temas que me interesó leer en las entrevistas contenidas en *Steven Spielberg. Interviews*, editadas por Lester D. Friedman y Brent Notbohm. El libro de Joseph McBride, *Steven Spielberg. A Biography,* me sirvió para enfocarme en los años previos a la filmación de *Tiburón*.

Uno de los aspectos fascinantes de esta película son todas las cosas que ocurrieron durante su filmación. Más allá de la anécdota, prueban una de las tesis del libro: un director no siempre tiene claro qué quiere conseguir, cómo lo logrará o cuál es el resultado final. Todo es una combinación de elementos; todo es una suma de lo que se podía hacer, incluso las peleas entre las personas, quiénes entraban, quiénes salían. Aquí contribuyó mucho que el tiburón mecánico siempre tenía algún problema, lo que impedía que hubiera muchas escenas en las que apareciera completo. Al final, parte de lo que mantiene vigente la película es que sólo algunas partes del animal son visibles, y siempre se encuentran en momentos en los que no te lo esperas. Es prueba de cómo las limitaciones —para quien las sabe utilizar— pueden ser una ventaja.

Carl Gottlieb fue uno de los guionistas y estuvo presente durante el rodaje. *The Jaws Log* es el diario de la filmación. El libro tiene 17 revisiones y ha vendido más de 200 millones de copias. Cuando la película cumplió 25 años se reeditó. Consulté la edición de los 30 años, que incluye un prólogo del novelista.

El redentor de la noche

Este ensayo busca mostrar cómo se tejen las vidas del guionista, el director y los actores, y cómo cada uno aportaría elementos de su biografía a la película. Para ello, los libros biográficos y los de entrevistas fueron fundamentales. Todos provienen de familias desintegradas o conflictivas, son solitarios o extraños, y comparten el sentimiento de falta de pertenencia a algún lugar. Consulté, principalmente, *Portrait of a Legend*, de John Parker; *Schrader on Schrader & Other Writings,* de Kevin Jackson; *Scorsese on Scorsese,* editado por Ian Christie y David Thompson; *Martin Scorsese*. *A Biography,* de Vincent LoBrutto, una de las biografías más completas, que proporciona muchas claves sobre su infancia y su entrada al cine. En el caso de Jodie Foster, el libro *Foster Child. An Intimate Biography of Jodie Foster by Her Brother*, escrito por su hermano Buddy y Leon Wagener, me interesó por la mirada incómoda y resentida de un familiar (aunque no dejé de verificar la información en otras fuentes para corroborar los datos que me interesaban).

Me pareció imprescindible leer *An Assassin's Diary,* de Arthur H. Bremer, el hombre en quien Schrader se basó para crear al protagonista de *Taxi Driver*. Es el diario en el que hace evidente el resentimiento contra la América privilegiada que le había quitado todo. Me costó trabajo obtenerlo, pero me pareció necesario para el ensayo. Asimismo, leí el guión de la película de Paul Schrader.

Finalmente, para adentrarme en el tema de los homicidios en Estados Unidos y conocer la terminología empleada para catalogar a los asesinos, consulté diversos libros: *Hunting Humans. The Rise of the Modern Multiple Murderer,* de Elliott Leyton, incluye crónicas de los homicidios múltiples más importantes en ese país. Revisé los aspectos psicológicos de los asesinos y los asesinatos en *Psychoanalysis, Violence and Rage-Type Murder. Murdering Minds*, de Duncan Cartwright, y obtuve datos duros y cifras en *Murder in America*, escrito por los ex agentes del FBI Ronald M. Holmes y Stephen T. Holmes.

En defensa del mediocre

Considerada una película “ligera”, no deja de ser paradigmática y de ofrecer múltiples lecturas. Uno de sus aspectos más destacables es que la adaptación cinematográfica es radicalmente distinta a la obra literaria en que se basa. Es evidente la intención que hubo de edulcorarla: una estrategia de Hollywood para que nadie se sintiera lastimado. Políticamente incorrecta y muy divertida, la novela *Forrest Gump*, de Winston Groom, incluye todos los términos ofensivos que uno se pueda imaginar y está plagada de historias delirantes que fueron omitidas en la versión cinematográfica.

Intenté tejer tres biografías: la de Spielberg, sobre la que ya hablé en el apartado de *Tiburón;* la de Zemeckis, para la cual me apoyé en el libro de Jorge Fonte, *Robert Zemeckis*, publicado en español por la editorial Cátedra, y la de Tom Hanks, narrada en el libro *The Tom Hanks Enigma. The Biography of the World’s Most Intriguing Movie Star* de David Gardner. Indudablemente, el protagonista de *Forrest Gump* le debe mucho al aura de Hanks y al aspecto de hombre *normal* que cultivó en la primera parte de su carrera.

Ya que en este capítulo el tema de la adaptación cinematográfica es central, utilicé el libro *The Cinema of Robert Zemeckis,* de Norman Kagan, que además de aportar datos clave sobre este proceso aborda el tema de la complicada historia creativa que se desarolló entre Spielberg y Zemeckis.

En lo que se refiere al tema de la eugenesia, *War Against the Weak. Eugenics and America’s Campaign to Create a Master Race,* de Edwin Black, me sirvió para conocer la historia de este fenómeno en Estados Unidos, la interacción de los estadounidenses con los alemanes durante las primeras décadas del siglo xx, y la pervivencia de algunas políticas hasta la actualidad. Utilicé *Three Generations*, *No Imbeciles. Eugenics, the Supreme Court, and Buck vs. Bell,*

de Paul A. Lombardo, para documentar el caso de las tres generaciones de mujeres que manejé en el ensayo.

Para tratar el tema de la corrección política en Estados Unidos durante los novemta, me apoyé en la antología *Debating P. C. The Controversy over Political Correctness on College Campuses*, editada por Paul Berman, que muestra el intenso debate que se dio a principios de esta década en la sociedad estadounidense.

Las transformaciones del cuerpo

Existe una bibliografía crítica abundante, casi abrumadora, sobre *The Matrix*. Por ello, mi método de trabajo consistió primero en abordar las diversas lecturas que se le han dado a la película. Un buen compendio de estas lecturas es *Like a Splinter in Your Mind. The Philosophy behind The Matrix Trilogy*, de Matt Lawrence. Buena parte de las interpretaciones de *The Matrix* parten de la teoría del postestructuralismo y la posmodernidad, cuyo libro seminal es *Simulacra y simulation* de Jean Baudrillard.

La mayor parte de mi investigación sobre la biografía de los hermanos Wachowski fue hemerográfica (y en esos casos las referencias aparecen dentro del ensayo). Además, consulté el libro *The Wachowski Brothers: Creators of the Matrix*, de Christy Marx. También consulté *The Matrix,* de Joshua Clover, que me ayudó a completar mi información sobre las directoras. Es un libro especialmente útil para comprender por qué la película fue un parteaguas tecnológico.

Para cualquier aficionado a la película es imprescindible la lectura de la novela *Neuromancer,* de William Gibson. En ella, el autor prefigura el tema de *The Matrix*. Incluso imagina internet, casi una década antes de su creación.

Bibliografía

Las máscaras de la violencia

Asbury, Herbert, *The Gangs of New York. An Informal History,* Vintage Books, Estados Unidos, 2008.

Burgess, Anthony, *A Clock Work Orange*, Penguin, Estados Unidos, 1972.

Davies, Andrew, *The Gangs of Manchester*, Milo Books, Inglaterra, 2009.

Herr, Michael, *Kubrick*, Grove Press, Nueva York, 2000.

LoBrutto, Vincent, *Stanley Kubrick. A Biography,* Faber and Faber, Londres, 1998.

Phillips, Gene D, (editor), *Stanley Kubrick Interviews,* University Press of Mississippi, Estados Unidos, 2001.

Raphael, Frederic, *Eyes Wide Open. A Memoir of Stanley Kubrick*, Ballantine Books, Nueva York, 1999.

La erótica feminista

Alley, Robert, *Last Tango in Paris*, Dell Publishing, Nueva York, 1973.

Bataille, Georges, *Blue of Noon*, Marion Boyars, Nueva York, 2002.

Bertolucci, Bernardo, *In cerca del mistero*, Longanesi, Milán, 1962.

Brando, Marlon, y Lindsey, Robert, *Brando. Songs My Mother Taught Me*, Arrow, Gran Bretaña, 1995.

Freedman, Estelle B, *The Essential Feminist Reader*, Modern Library, Estados Unidos, 2007.
Gerard, Fabien S., Jefferson Kline y Bruce Sklarew (eds.), *Bernardo Bertolucci. Interviews*, University Press of Mississippi, Estados Unidos, 2000.
Haskell, Molly, *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*, The University of Chicago Press, Chicago, 1987, 2ª edición.
Horowitz, Daniel, *Betty Friedan and the Making of The Feminine Mystique*, University of Massachusetts Press, Amherst, 2000.
Mellen, Joan, *Women and their Sexuality in the New Film*, Horizon Press, Nueva York, 1973.
Paglia, Camille, *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson,* Vintage Books, Nueva York, 1991.

La purificación del poder

Biskind, Peter, *The Godfather Companion. Everything You Ever Wanted to Know About All Three Godfather Movies,* Harper Perennial, Nueva York, 1990.
Browne, Nick (ed.), *Francis Ford Coppola's. The Godfather Trilogy*, Cambridge Film Handbooks, Cambridge University Press, Nueva York, 2000.
Cowie, Peter, *Coppola. A Biography*, Da Capo Press, Nueva York, 1994.
Messenger, Chris, *The Godfather and American Culture. How the Corleones Became "Our Gang"*, State University of New York Press, Nueva York, 2002.
Phillips, Gene D., y Rodney Hill, (eds.), *Francis Ford Coppola. Interviews. Conversations with Filmmakers,* University Press of Mississippi/Jackson, Estados Unidos, 2004.
Puzo, Mario, *The Godfather*, Signet, Estados Unidos, 1969.
Schlesinger Jr., Arthur M., *The Imperial Presidency*, Mariner Books, Estados Unidos, 2004.

Los resortes del miedo

Blatty, William Peter, *On The Exorcist. From Novel to Film*, Bantam Books, Estados Unidos, 1974.

The Exorcist, Harpertorch, Nueva York, 2004.

Domínguez, Vicente (coord.), *Imágenes del mal. Ensayo de cine, filosofía y literatura sobre la maldad,* Valdemar, Madrid, 2003.

Kermode, Mark, *The Exorcist*, 2ª edición, revisada, British Film Institute, Reino Unido, 1998.

Watson, Peter, *The Modern Mind. An Intellectual History of the 20th Century*, HarperCollins, Estados Unidos, 2002.

Segaloff, Nat., *Hurricane Billy: The Stormy Life and Films of William Friedkin*, William Morrow & Co, Nueva York, 1990.

La entronización de la adolescencia

Benchley, Peter, *Jaws*, Random House, Nueva York, 1991.

Friedman, Lester D., y Brent Notbohm, (eds.), *Steven Spielberg. Interviews*, University Press of Mississippi, Estados Unidos, 2000.

Gottlieb, Carl, *The Jaws Log. 30th Anniversary Edition*, Newmarket Press, Nueva York, 2001.

McBride, Joseph, *Steven Spielberg. A Biography*, Da Capo Press, Nueva York, 1999.

Quirke, Antonia, *Jaws*, BFI Modern Classics. British Film Institute, Londres, 2002.

El redentor de la noche

Bremer, Arthur H., *An Assassin's Diary*, Harper's Magazine Press, Nueva York, 1973.

Cartwright, Duncan, *Psychoanalysis, Violence and Rage-Type Murder. Murdering Minds*, Brunner-Routledge, Londres, 2002.

Foster, Buddy, y Leon Wagener, *Forster Child. An Intimate Biography of Jodie Foster by Her Brother,* Signet, Nueva York, 1998.
Holmes, Ronald M., y Stephen T. Holmes, *Murder in America*, Sage Publications, California, 2001.
Jackson, Kevin (ed.), *Schrader on Schrader & Other Writings*, Faber and Faber, Nueva York, 2004.
Leyton, Elliott, *Hunting Humans. The Rise of the Modern Multiple Murderer*, Carroll & Graf Publishers, Nueva York, 2003.
LoBrutto, Vincent, *Martin Scorsese. A Biography,* Praeguer Publishers, Westport, 2008.
Parker, John, *Robert de Niro. Portrait of a Legend*, John Blake Publishing, Londres, 2009.
Schrader, Paul, *Taxi Driver. Sight and Sound*, Faber and Faber, Londres, 1990.
Taubin, Amy, *Taxi Driver*, BFI Film Classics. British Film Institute, Londres, 2000.
Thompson, David, y Ian Christie, (eds.), *Scorsese on Scorsese*, Faber and Faber, Boston, 1996.

En defensa del mediocre

Berman, Paul (ed.), *Debating P. C. The Controversy over Political Correctness on College Campuses*, Laurel, Nueva York, 1992.
Black, Edwin, *War Against the Weak. Eugenics and America's Campaign to Create a Master Race,* Dialog Press, Washington, 2012.
Fonte, Jorge, *Robert Zemeckis,* Cátedra, Madrid, 2012.
Gardner, David, *The Tom Hanks Enigma. The Biography of the World's Most Intriguing Movie Star*, John Blake, Londres, 2007.
Groom, Winston, *Forrest Gump*, Washington Square Press, Nueva York, 1986.

Kagan, Norman, *The Cinema of Robert Zemeckis,* Taylor Trade Publishing, Maryland, 2003.
Lombardo, Paul A., *Three Generations, No Imbeciles. Eugenics, the Supreme Court, and Buck vs. Bell,* The John Hopkins University Press, Baltimore, 2008.

Las transformaciones del cuerpo

Baudrillard, Jean, *Simulacra and Simulation*, The University of Michigan Press, Estados Unidos, 2016.
Clover, Joshua, *The Matrix*, British Film Institute Modern Classics. British Film Institute, Londres, 2004.
Gibson, William, *Neuromancer*, Ace Books, Nueva York, 2000.
Lawrence, Matt, *Like a Splinter in Your Mind, The Philosophy behind The Matrix Trilogy*, Blackwell Publishing, Cornwall, 2004.
Marx, Christy, *The Wachowski Brothers: Creators of the Matrix. Famous Families*, The Rosen Publishing Group, Estados Unidos, 2005.

Agradecimientos

Este libro no existiría sin la confianza, el apoyo y la valiosa retroalimentación de las personas que me acompañaron durante las distintas etapas de escritura y edición.

A Ricardo Cayuela, director editorial de Penguin Random House México, y a Enrique Calderón y David Velázquez, mis editores.

A Alejandro Magallanes, por la brillante portada e ilustraciones de interiores. Agradezco además su entusiasmo y generosidad.

A Ana Hop, por retratarme con su lente.

A Israel Galina, Emmanuel Noyola y Carlos Mapes por la cuidadosa lectura del borrador y sus atinados comentarios y correcciones.

A Francisco González Crussí por su interés inicial en este proyecto y las memorables conversaciones que mantuvimos.

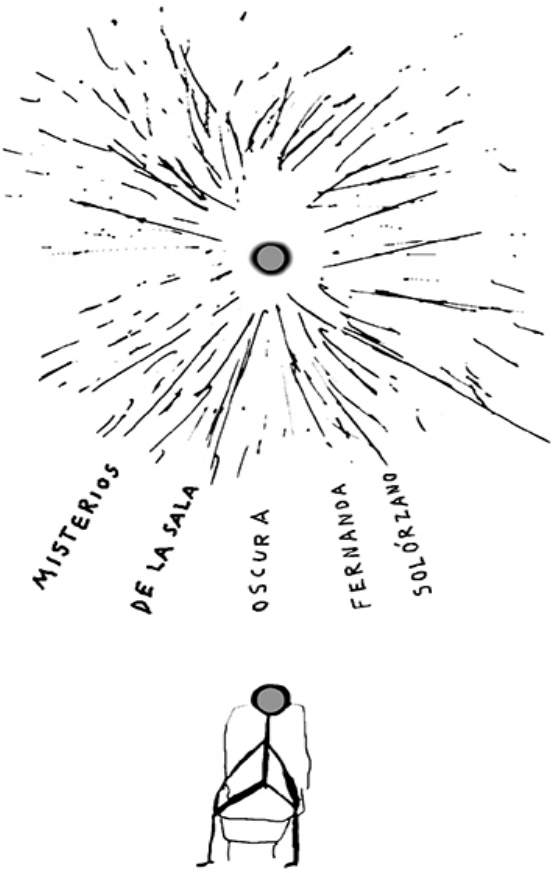
A Fabio Morábito. Su lectura crítica del primer libro de poemas de Bernardo Bertolucci fue esencial para acercarme al personaje.

A Enrique Krauze, por su aliento e interés constantes en el avance del manuscrito.

A Antonina López y Raúl Jiménez, cuya compañía y afecto hicieron menos áridas mis horas de trabajo.

A Fernando García Ramírez, la presencia más constante de principio a fin durante el proyecto. Su estímulo, orientación y

disposición incondicional fueron el acicate para llegar al fin de este viaje.


MISTERIOS
DE LA SALA
OSCURA
FERNANDA
SOLÓRZANO

El cine es a un tiempo la más joven de las artes y la que mayor influencia tiene actualmente sobre la ideología de nuestra sociedad. Ya desde el comienzo del siglo XX, Walter Benjamin reflexionaba sobre lo que supondría la masificación del arte que las nuevas técnicas de reproducción hicieron posible, y proponía que en un futuro —sin duda, el que vivimos hoy— las nuevas técnicas tenderían a la politización y ganarían un poder creciente sobre el destino de los pueblos. El filósofo alemán no vivió lo suficiente para comprobarlo por sí mismo, pero la evidencia de este hecho es patente: el cine no es sólo un reflejo del zeitgeist que lo produce, sino que puede influir él mismo en su momento histórico.

Misterios de la sala oscura es una exploración razonada de la relación que tiene el cine con algunos acontecimientos clave en la historia de la humanidad, y específicamente, en la de Estados Unidos. Propone el análisis de diferentes películas, todas ellas caracterizadas por haber marcado un hito en la historia de la gran pantalla. En este libro, Fernanda Solórzano ofrece un análisis pormenorizado del contexto histórico de cada una y reflexiona, con los datos por delante, sobre el papel que tienen en el inconsciente colectivo. Algunas de las cintas que se discuten aquí son: La naranja mecánica, la cual sirve para ejemplificar la historia de la violencia tanto en el cine como en el Londres y las pandillas de Nueva York del siglo XIX; y El último tango en París, que si bien resulta conocida por la controversia que provocó, muy poco se sabe del debate feminista que originó en su época, entre otras.

Fernanda Solórzano es crítica de cine en la revista *Letras Libres*. Publica en diversos medios mexicanos y extranjeros. Vive en la Ciudad de México.

Misterios de la sala oscura

Ensayos sobre el cine y su tiempo

Primera edición digital: noviembre, 2017

D. R. © 2017, Fernanda Solórzano

D. R. © 2017, derechos de edición mundiales en lengua castellana: Penguin Random House Grupo Editorial, S.A. de C.V.
Blvd. Miguel de Cervantes Saavedra núm. 301, 1er piso, colonia Granada, delegación Miguel Hidalgo, C.P. 11520, Ciudad de México

www.megustaleer.com.mx

D. R. © Penguin Random House / Alejandro Magallanes, por diseño de portada
D. R. © Ana Hop, por fotografía de la autora Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección del *copyright*.
El *copyright* estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento, promueve la libre expresión y favorece una cultura viva. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por respetar las leyes del Derecho de Autor y *copyright*. Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe publicando libros para todos los lectores.
Queda prohibido bajo las sanciones establecidas por las leyes escanear, reproducir total o parcialmente esta obra por cualquier medio o procedimiento así como la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo público sin previa autorización.
Si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra diríjase a CemPro (Centro Mexicano de Protección y Fomento de los Derechos de Autor, http://www.cempro.com.mx) ISBN: 978-607-316-016-2

/megustaleermexico

@megustaleermex

Conversión eBook: *eGIANTS, Pre-Impresión y Edición Digital*

Índice

Misterios de la sala oscura

Prólogo: Mezzanine

Las máscaras de la violencia

La erótica feminista

La purificación del poder

Los resortes del miedo

La entronización de la adolescencia

El vengador de la noche

En defensa del mediocre

Las transformaciones del cuerpo

Lecturas generales

Bibliografía

Agradecimientos

Sobre este libro

Sobre la autora

Créditos